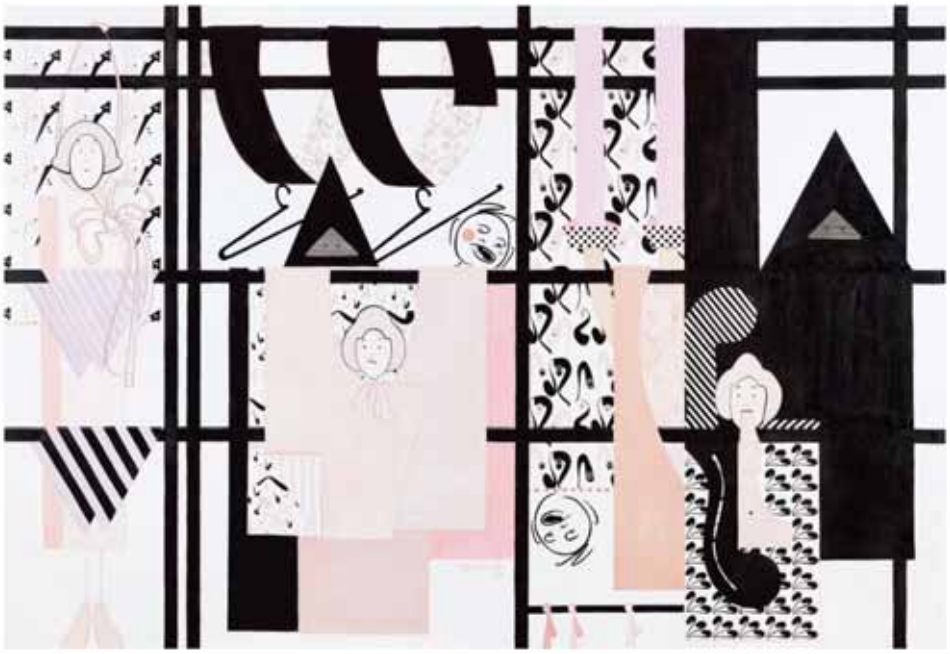
גֶ

כתב עת לספרות

ביטאון איגוד כללי של סופרים בישראל
אביב 2014 , גיליון מס' 32



ציור: נורית דוד

שירים, סיפורים, מסות, סקירת ספרים, ציורים

זיוה שמיר | רוני סומק | מוטי לרנר | חמוטל בר-יוסף | קרין חזקיה
מיכאיל גרובמן | אוטו רנה קסטילו | גד קינר | מיכל פופובסקי | יעקב
אלג'ם | מלכה בן פשט | יוסי אלפי | מרגלית מתתיהו | פארוק מואסי
גליה אבן חן | מלכה נתנזון | דנה פריבך-חפץ | איבון קוזלובסקי-גולן
חיים נגיד | רותי עתריה | עדינה מור חיים | חיה אסתר | דניאל כהן-שגיא
אסתר ויתקון | נורית דוד | ורדה ברגר | ליליאן דבי גורי | דפנה שני

ספרים חדשים בספרא

וניל שוקולד • כריך של סיפורים

מאת ראובן (יוסף) וימר

סיפורים המגוללים בהומור מעודן ולעתים פרדוקסלי ובנימה של השלמה בוגרת, פרשת חיים שראשיתה בחיפה של תקופת המנדט הבריטי והמשכה בישראל של המאה הקודמת, כפי שהיא משתקפת בזיכרונו של הכותב, שחרת בשער ספרו את המוטו המסויג: "מי שסבור שאת העבר לא ניתן לשנות, טרם כתב את האוטוביוגרפיה שלו". זוהי אוטוביוגרפיה בתחפושת כתובה בלא שמץ זיוף על אהבה ראשונה וטראומה ראשונה, רצף זיכרונות המשמרים את הנאיביות והרעננות של אותם ימים רחוקים, המתפוגגים בזרות המעיקה של ההיסטוריה העכשווית. כל זה בחלקו הראשון של הספר. בחלקו השני – כמה סיפורי פנטסיה החודרים במחווה משוחררת אל ההיפר-מציאות, ממוזגים בהומור וחושפים תובנות מפתיעות.

ראובן וימר נולד בחיפה ב-1937, גדל והתחנך בקיבוץ מזרע ושירת בחטיבת גולני. אחרי גמר השירות עזב את הקיבוץ והחל ללמוד בירושלים ואחרי כן עבר להתגורר בתל אביב. הוא חיבר 15 ספרים, ביניהם תרגומים של כל משלי לה-פונטיין, משלי לאדינו, משלי זן, משלי איגיון, כל שירי אדגר אלן פו, משלי הסופים ועוד. וימר נמנה עם צמרת עולם הפרסום הישראלי. טבע שמות מותגים נפוצים, כגון: "כספומט", "נשיקולדה", "פלא-פון" ואחרים. וימר אף חידש מילים וביטויים בעברית כגון ידוענים, הכי-הכי, מקוון. במחצית שנות השמונים כיהן כראש האיגוד הישראלי לפרסום, ובשנת 2006 זכה לאות הוקרה על מפעל חיים בתחום.

לראשונה בישראל – הנריק איבסן בתרגום מהמקור

ברווז הפרא | האישה מן הים | הדה גאבלר| איולף הקטן | ג'ון גבריאל בורקמן

תרגם מנורבגית: גד קינר

לראשונה בישראל מוגשים בקובץ אחד חמישה ממחזותיו החשובים ביותר של אבי הדרמה המודרנית, הנריק איבסן – בתרגומו של פרופ' גד קינר מן המקור הדאנו-נורבגי. תרגומים אלה הוזמנו להפקות של הבימה, תאטרון באר-שבע, החאן הירושלמי, תאטרון הספרייה ותאטרון תמונע, בוימו בידי יוסי יזרעאלי, רינה ירושלמי, חנן שניר, ארתור קוגן, שלומי ליברמן וג'ק מסינג'ר, ועודכנו לקראת פרסום זה. הוצאתו לאור התאפשרה בזכות תמיכה נדיבה של שגרירות נורבגיה בישראל. התרגומים משמרים את המתח שבין נאמנות ללשון המקור הפשוטה, הארצית והבימתית, ועם זאת הרוויה במטענים פיוטיים ובאיכויות מוזיקליות, לבין המודעות להוויה הלשונית, המושגית והתרבותית של הנמען הישראלי.

על תרגומים אלה זכה גד קינר, בתואר" אביר מדרגה ראשונה של מסדר הכבוד הנורבגי המלכותי "מטעם המלך האראלד החמישי. פרופ 'גד קינר הוא חוקר ומרצה לתאטרון אירופי וישראלי בחוג לאמנות התאטרון באונ. ת"א וראש החוג היוצא. הוא שחקן, במאי, דרמטורג, משורר, ועורך יחד עם ד"ר חיים נגיד את כתב-העת תיאטרון. תרגם עשרות מחזות מנורבגית, שבדית, גרמנית ואנגלית.

להשיג בכל חנויות הספרים

ספרא, בית הוצאה לאור של איגוד כללי של סופרים בישראל, קרליבך 11 ת"א, ת.ד 23033
טל. 03-6950019 פקס. 6950012 פייסבוק: ידידי איגוד הסופרים igudil@netvision.net.il

גיליון

כתב־עת לספרות
ביטאון איגוד כללי של סופרים בישראל
גיליון מס׳ 32, 2014

העורך: ד״ר חיים נגיד

מועצת המערכת: פרופ׳ גד קינר, פרופ׳ זיוה שמיר, ורדה גינוסר,
פרופ׳ פארוק מואסי, ד״ר איבון קוזלובסקי־גולן

יוצא לאור על-ידי

איגוד כללי של סופרים בישראל
نقابة كتاب عامة في اسرائيل
General Union of Writers in Israel

Published By General Union of Writers in Israel, 2014

GAG
Literary Periodical

Spring 2014 no. 32

Editor: Dr. Haim Nagid

Editorial Board: Prof. Gad Kaynar, Prof. Ziva Shamir, Varda Genosar, Professor Farouk Muasi, Dr. Yvonne Kozlovsky Golan

אין לעשות שימוש מסחרי מכל סוג שהוא בחומר הכלול בחוברת זו, אלא ברשות מהמו"ל.

כל הזכויות שמורות © 2014

All rights reserved © 2014

גַּג מתפרסם

בעזרתו הכספית של מינהל התרבות, משרד התרבות והספורט

בסיוע עיריית תל־אביב

על עזרתם נתונה תודת המערכת ואיגוד כללי של סופרים בישראל

תוכן העניינים

בפתח, דבר העורך 4

אוטו רנה קסטילו, *אינטלקטואלים א–פוליטיים*, שיר, תרגום מאנגלית: גד קינר 5

מוטי לרנר, *על אוטו רנה קסטילו*, דברים בשולי השיר 7

רוני סומק, שני שירים: *די–ג'י במעון נשים מוכות והפסנתר הבועד*, בליוויית ציורי המחבר 8

זיוה שמיר, *השיר הולך לאן שהוא רוצה ללכת*, על שירת רנה לי 10

מיכאיל גרובמן, *החידות מגיעה עידומה*, שירים וציורים עם הופעת ספר שירים חדש 14

חמוטל בר–יוסף, *אוֹדֶה לגוף*, שיר 20

מיכל פופובסקי, *ועכשיו, לאן אלך*, סיפור, בלוויית שני ציורים של המחברת 22

יוסי אלפי, *ספרי ל על שעון הקיץ*, ועוד שירים 29

מרגלית מתתיהו, *ליל קיץ*, סיפור. (ציור: ורדה ברגר) 32

גליה אבן חן, *מזל טוב, תומר, הגעת לגיל ארבעים ושתיים!* סיפור (ציור: נורית דוד) 36

פארוק מואסי, *צרור שירים*, בעברית ובערבית (תורגם מערבית לעברית בידי המחבר) 44

מלכה נתנזון, *שירים מבית הכאב*, (ציור: חיה אסתר) 47

קרין חזקיה, *זמן טרוף, או ולחושך קרא לילה*, סיפור (ציור: ורדה ברגר) 50

רותי עתריה, *תיאודור הרצל לשם _ שלום בחזרה*, פרקים מספר בכתובים (ציורים : דפנה שני) 55

איבון קוזלובסקי גולן, *ארבעה שירים* (צילומים: ליליאן דבי–גורי) 70

חיים נגיד, *שרתי עקדות*, ימי זיכרון בהם משתקפות בבואות זהותנו, פרק מספר בכתובים 73

עדינה מור–חיים, *שער הנדודים*, פרק מספר בכתובים על מלאכת השיר והתרגום של אשר רייך 83

דנה פריבך–חפץ, *אהבה כאותנטיות דתית*, תפיסת האהבה בסיפורת של עמליה כהנא–כרמון 93

אסתר ויתקון, *ארבעה שירים* 109

חיה אסתר, *אני רואה עיגול*, שיר וציור 111

דניאל כהן שגיא, *שלושה שירים, טרזיין שטראסה–אמליין שטראס*ה ועוד שירים 116

יעקב אלג'ם, *לחם אין לי – חזון יש לי, על דוד בן גוריון*, שיר 119

ספרים חדשים

מלכה בן–פשט, *הייצר, הנמען והמבקר*, על *קריקטורה, פרשנות וביקורת* מאת א. וא. מכטר 121

מלכה נתנזון, *ובחרת בחיים*, על ספר שיריה השביעי של אורה עשהאל *הולדת תמוז* 129

בפתח

קוראות יקרות, קוראים יקרים,

"לעונג הוא לי להזמינכם לחלוקת פרס רמת גן לספרות, שולמית". מכתב קצר זה בלוויית מפה והזמנה מעוצבת הגיע אליי ממש ערב סגירתו של גיליון זה. שולחת ההזמנה הייתה שולמית אפפל, שזכתה השנה בפרס היוקרתי, ואחריה הגיעה גם הזמנה של יוסי אלפי שאותם שופטים זיכו אותו בפרס רמת גן על מפעל חיים. שניהם לא רק מפרסמים ב*גג* בקביעות, אלא שספרה של שולמית אפפל "פחות מאמת אין טעם לכתוב" אף יצא לאור על ידי ההוצאה שלנו, *ספרא*, בסיוע מועצת הפיס, וזאת לאחר שקיבלה שנה לפני כן ציון לשבח על אותו ספר, שהיה עדיין בגדר כתב יד, משופטי פרס אס"י שלנו.

כך, אפשר לומר, נסגר מעגל. אלא שדומה שזהו מעגל צר מדיי. חלפו עברו הימים בהם ספרי שירה וגם ספרי פרוזה איכותיים, ספרי מחזות, ספרי עיון, זכו לתגובות ראויות, והוצגו על דוכני הספרים ובחלונות הראווה. היום, דומה, הכול הולך ומצטמצם, ולעתים פג ונעלם: מדורי הספרות, חוגי הספרות באוניברסיטאות, מבקרי הספרות המשפיעים. לכן, כל כך חשוב הפרס הזה, כמו שאר הפרסם הניתנים לספרי איכות. כי, כידוע, חוק הספרים החדש לא הועיל, ושמא גם הזיק, ורשתות הספרים שתלו בו את יהבן, והתמכרו למירוץ המבצעים, עומדות לפני אובדן כוחות. מי שמחזיק בספרייתו את גליונות *גג*, יוכל להיווכח כי זמן רב לפני שהתקבל החוק הבעתי פקפוק ביכולתו להבטיח מזור לחלאי ענף הספרים. כאשר התפרסמו הדברים, קיבלתי תגובות של מו"לים מודאגים, שחששו כי אני עלול לשבור את קליפתה של ביצת קולומבוס המופלאה שלהם, ולפגוע חלילה בתהליך החקיקה. סוף דבר, החוק התקבל, אלא שלא רק שלא הגביר את מכירת הספרים בחנויות העצמאיות, אלא גם הרשתות לא נושעו. רשת סטימצקי, כך למדנו מן העיתונות, הגיעה עד עברי פי פחת.

פעם, בסוף שנות השבעים ובשנות השמונים, נמכרו ספרי מקור איכותיים בלי שום מבצעים, בעשרות אלפי עותקים. כתבו אותם, למרבה הפלא, טובי הסופרים שלנו: חיים באר, עמוס עוז, א.ב. יהושע, יהושע קנז, דוד גרוסמן, מאיר שלו. מה היה סוד הקסם שלהם? פשוט, הוצאות הספרים פנו אל העשירון הספרותי העליון, לא אל 90 האחוזים (לכאורה 90) האחרים, והם הציעו להם ספרים מאתגרים, מורכבים, איכותיים. לא "ארבע במאה". מכרו ספרות, לא ספרים. היום השתלטה על המערכת מחלקת השיווק. הקברניט האוחז בהגה וקובע את יעד הטיסה ואת גובה השיוט הוא מנהל מחלקת השיווק. העורך הספרותי הוא אחד העובדים שלו. הספרים נבחרים, מתורגמים או נכתבים, מופקים ומוצעים למכירה על פי שיקולי שיווק, לא על פי שיקולים ספרותיים-תרבותיים. מוכרים ספרים. לא ספרות.

התוצאות הרות האסון של שינוי מבני זה ניכרות לעין. מסתבר שאי אפשר לנהל הוצאת ספרים על פי שיקולים מסחריים בלבד. ספרים אינם גרביים. אחת ההצלחות השיווקיות הגדולות ביותר אי פעם בשוק הספר שלנו הייתה בשנות ה-50 כשהחלו להפיץ את האנציקלופדיה העברית למנויים. כ-70 אלף מנויים היו לאנציקלופדיה העברית בשנת 1964, ואלפים רבים נוספים קנו את הכרכים שהחלו להופיע בשנת 1944 (עד להשלמת המפעל ב-1980), אף כי לא רבים פתחו אותם. הקסם של ספרות יפה, איכותית, מושקעת, הוא שמושך את הקוראים, לא המחיר הזול, לא מפני שמוכרים להם "ארבע במאה".

בימי ביאליק ובני דורו, קראו לעולם הספרות "קריית ספר". היום מדברים על "שוק הספרים". ספרי שירה, מחזות, עיון, אינם "ספרים". לדידם הם סחורה פגומה. הגיעה העת לחשוב במונחים ספרותיים-תרבותיים. יש לעודד את הספרות האיכותית. ואז אולי גם שוק הספר יחזור לאיתנו. **חיים נגיד**

אוטו רנה קסטילו

אינטלקטואלים א–פוליטיים

מאנגלית: גד קינר

יוֹם אֶחָד
הָאִינְטֶלֶקְטוּאָלִים
הָאָ-פּוֹלִיטִיִּים
שֶׁל אַרְצִי
יֵחָקְרוּ
עַל-יְדֵי הַפְּשׁוּטִים
בִּבְנֵי עַמֵּנוּ.

הֵם יִשָּׁאֲלוּ
מַה הֵם עָשׂוּ
כַּאֲשֶׁר אֻמָּתָם דָּעֲכָה
לְאִטָּהּ,
כְּמוֹ אֵשׁ אֲהוּבָה
קְטַנָּה וּלְבַדָּהּ.

אִישׁ לֹא יִשְׁאַל אוֹתָם
עַל לְבוּשָׁם,
הַסִּיאַסְטוֹת הָאֲרֻכּוֹת שֶׁלָּהֶם
אַחֲרֵי אֲרוּחַת הַצָּהֳרַיִם,
אִישׁ לֹא יִרְצֶה לִשְׁמֹעַ
עַל מַאֲבָקֵיהֶם הָעֲקָרִים
בָּ"אִידֵאָה
שֶׁל הַלֹּא כְּלוּם"
לְמוּדֵי הַכַּלְכָּלָה הַגְּבוֹהִים שֶׁלָּהֶם
לֹא יָזִיזוּ לְאִישׁ.
הֵם לֹא יֵחָקְרוּ
עַל הַמִּיתוֹלוֹגְיָה הַיְוָנִית,
אוֹ בְּיַחַס לַגּוֹעַל שֶׁלָּהֶם
מֵעַצְמָם כְּשֶׁמִּישֶׁהוּ בְּתוֹכָם
מַתְחִיל לָמוּת

אוטו רנה קסטילו

מוֹת פַּחְדָנִים.

הֵם לֹא יִשְׁאֲלוּ דָּבָר
עַל הַתִּרוּצִים
הָאַבְסוּרְדִּיִּים שֶׁלָּהֶם,
שֶׁנּוֹלְדוּ בְּצִלָּם
שֶׁל הַחַיִּים הַמְּלֵאִים.

בְּאוֹתוֹ יוֹם
יָבוֹאוּ הָאֲנָשִׁים הַפְּשׁוּטִים,
אֵלֶּה שֶׁמִּקוֹמָם לֹא הִכִּירָם
בַּסְּפָרִים וּבַשִּׁירִים
שֶׁל הָאִינְטֶלֶקְטוּאָלִים הָאָ-פּוֹלִיטִיִּים,
אֵלֶּה שׁסִפְּקוּ מִדֵּי יוֹם
אֶת לַחְמָם וַחֲלָבָם,
אֶת הַטּוֹרְטִיּוֹת וְהַבֵּיצִים שֶׁלָּהֶם,
אֵלֶּה שֶׁנָּהֲגוּ בִּמְכוֹנִיּוֹתֵיהֶם,
שֶׁדָּאֲגוּ לְכַלְבֵיהֶם וּלְגַנֵּיהֶם
וְעָבְדוּ עֲבוּרָם,
וְיִשְׁאֲלוּ:
"מַה עֲשִׂיתֶם כְּשֶׁהָעֲנִיִּים
סָבְלוּ, כְּשֶׁהָרֹךְ
וְהַחַיִּים
דָּעֲכוּ בְּקִרְבָּם"?

אִינְטֶלֶקְטוּאָלִים אָ-פּוֹלִיטִיִּים
שֶׁל אַרְצִי הָאַהוּבָה,
אַתֶּם לֹא תּוּכְלוּ לַעֲנוֹת.

עֵיט הַשְּׁתִיקָה
יֹאכַל אֶת כְּבֵדְכֶם.

אֶמְלָלוּתְכֶם שֶׁלָּכֶם
תְּנַקֵּר אֶת נַפְשְׁכֶם.
וְאַתֶּם תֵּאָלְמוּ בְּבוּשַׁתְכֶם.

מוטי לרנר

על אוטו רנה קסטילו

לפעמים צריך אדם לנסוע רחוק מאוד כדי לפגוש את עצמו. כך קרה גם לי בביקור בניו יורק בתיאטרון *קסטילו* - אחד הוותיקים בתיאטרוני Off Off Broadway הממוקם ברח' 42 בלב הביצה התיאטרונית העמוקה ליד תיאטרון *Signature* ו-*Playwrights' Horizon*.

התיאטרון מכריז על עצמו כתיאטרון קהילתי פוליטי, הפועל בעזרת מתנדבים מקהילות אתניות שונות בניו יורק ומעלה על במתו הצגות ומופעים העוסקים בחיי הקהילות הללו.

בלובי של התיאטרון המיוחד הזה תלויות תמונות מהצגותיו, וביניהן בלטה כרזה גדולה עליה מודפס שיר.

שיר על כרזה אינו חזון נפרץ ולכן עמדתי וקראתי אותו. זה היה שירו של המשורר הגואטמלי - אוטו רנה קסטילו אשר על שמו נקרא התיאטרון.

קראתי ונדהמתי. הדייקנות שבה תיאר קסטילו את זעמו על האינטלקטואלים הא-פוליטיים בארצו העבירה בי צמרמורת. זעם זה מוכר לי היטב, שכן גם בקרבנו הולכים ומתרבים האינטלקטואלים הא-פוליטיים, שאדישותם הפוליטית אינה חוסר מעש, אלא מעשה בגידה של ממש. בקוצר ראותם הם מפקירים את הדיון הציבורי בידי כוחות פונדמנטליסטים דתיים ובידי בני בריתם הלאומנים הקנאים, ואינם נוקטים עמדה נחרצת לגבי התהליכים הפוליטיים והחברתיים ההרסניים המתרחשים לנגד עיניהם.

מיהרתי ושלחתי את השיר לידידי פרופ' גד קינר, שבתוך כמה שעות החזיר לי את תרגומו לעברית. עיון בביוגרפיה הקצרה של קסטילו בוויקיפדיה מעלה שהוא נולד ב-1934 להורים ממעמד הביניים. כבר כתלמיד בבית-ספר תיכון היה פעיל פוליטי. ב-1954 לאחר הפלת משטרו של הנשיא ארבנז בידי ה-CIA, הוא גלה לאל סלבדור. ב-1966 הוא חזר לגואטמלה והצטרף לכוחות הגרילה שלחמו נגד המשטר.

במרץ 1967 הוא נתפס בידי כוחות הביטחון של גואטמלה, עונה ונחקר ולבסוף נשרף בידיהם חי עד מותו.

רוני סומק

שני שירים

די–ג׳יי במעון נשים מוכות

אֲנִי רוֹצֶה לִהְיוֹת דִּי-גֵ׳י
בְּמְעוֹן נָשִׁים מֻכּוֹת,
לָשִׁיר שִׁירִים שֶׁיָּדוּגוּ דְּגֵי חֶרֶב
מִתַּחְתִּית עַיִן, יַטְבִּיעוּ כְּרִישֵׁי כְּאֵב
וִימַלְּאוּ בִּדְגֵי זָהָב

אַקְוַרְיוּם לֵב.
אֲבָל הָאוֹזֶן שֶׁל נָשִׁים מֻכּוֹת הִיא
בּוֹר מָלֵא קְלָלוֹת,
וְהֵן מְבֹהָלוֹת מִכָּל שְׁרִיטָה שֶׁעַל שִׂפְתֵי מִלָּה,
מִסַּכִּין חַד כְּלָשׁוֹן,
מִמֶּשִׁי בְּלוֹף הַמְּרַפֵּד חֲלַל גָּרוֹן.

״נָשִׁים, נָשִׁים״, אֲנִי לוֹחֵשׁ לְעַצְמִי,
״אֲנִי מְקֻשְׁקָשׁ כְּדַף תָּלוּשׁ מִסֵּפֶר חַיֵּיכֶן,
וְאַתֶּן שׁוּרוֹת בַּבְּלוּז שֶׁאֶכָּתֵב בָּא״ב שֶׁל הַשָּׁעוֹת,
בָּהֶן הֱיִיתֶן לֹא יוֹתֵר מִסְּתָם בָּשָׂר
אֲשֶׁר הֻשְׁלַךְ מֵאִטְלִיזֵי הַגֵּיהִנֹּם״.

הציורים בעמוד זה ובבא: מעשה-ידי רוני סומק

הפסנתר הבוער

לזכר מתיה אקהרד

הֵזִיזוּ עֲנָנִים
וְכִוְּנוּ פְּרוֹזֶ׳קְטוֹר שֶׁמֶשׁ
לְרֶגַע הַמִּפְגָּשׁ בֵּין
אֶצְבְּעוֹתָיו שֶׁל מַתְיָה
לִקְלִידֵי הַפְּסַנְתֵּר הַבּוֹעֵר
שבִּקְצֵה הַמַּדְרֵגוֹת לְגַן עֵדֶן.

בַּפַּעַם הַבָּאָה כְּשֶׁתִּשְׁמְעוּ
רְעָמִים,
דַּמְּינוּ שֶׁאֵלֶּה מְחִיאוֹת הַכַּפַּיִם
שֶׁמּוֹחֵא לִכְבוֹדוֹ אֱלֹהִים.

זיוה שמיר

השיר הולך לאן שהוא רוצה ללכת

על שירת רנה לי

מהי פנינה? אל תוך הצדפה הפצועה חודר חומר זר, גרגיר חול או אורגניזם כלשהו, וכשהיא מתגוננת נגד הגירוי, הצדפה מפרישה סִדרת הפרשות המצטברת בתוכה, שִׁכבה על גבי שִׁכבה, עד להיווצרותו של גוף מבהיק ומרהיב ביופיו. כך גם שיריה של רִנה לי: החומרים והגירויים המפעילים אותה אינם אֵלֶּה היפים ומשובְּבֵי הנפש שהפעילו את המשוררים הקלסיים והרומנטיים, בני הדורות הקודמים. אלה הם חומרים וגירויים יום-יומיים, פשוטים למראה, אפילו כעורים או מכאיבים, שרק כשרונה של המשוררת, דמיונה והאֶרוּדיציה הרחבה שלה מסוגלים להעטות עליהם זוהַר מופלא שלא מן העולם הזה.

רִנה לי צוידה בחושים מחודדים לקלוט מראות, צלילים וניחוחות שבן-אדם רגיל חולף על פניהם ואינו מייחס להם חשיבות. לגבי דידה היו אלה אותות לִשְׁדָרים מעולמות אחרים, לרבות עולם המֵתים. פנינה נוצרת כאמור כתוצאה וכתוצר של פצע, וגם רנה לי מעולם לא הסתירה בשיריה את אכזבות החיים, ולא ציפְּתה את המציאות בציפּוי צֶלוֹפן מבריק. אלה שירים יְשִׁירים שאינם מעמידים פָּנים. הם מדברים על זיכרונות כעל פצועים ב"שְׁדֵה קֶטֶל הָאַהֲבָה" הנישאים "עַל גַּלֵּי הַנִּשּׂוּאִים / מִין נְשׂוּאִים שֶׁאִבְּדוּ אֶת הַנּוֹשֵׂא"; שיריה של רִנה לי מדברים על "זִגְזוּגֵי הַזּוּגִיּוּת" ועל "לֵב סָדוּק" ועל "הַזְּמַן הַמִּתְדַּפֵּק בְּקוֹל הַשָּׁעוֹן הַמְּתַקְתֵּק", אך גם יודעים שניתן למלא את המַצבֵּרים "מִקְטַנּוֹת יוֹם יוֹם", כמו ניחוח קפה ההולך ונטחן, פת שחרית בִּדבש וקרן של חיוך מֵעל דף-שולחן.

אלתרמן היה מסוגל לצאת מעצמו, ולראות איך העולם מתנהל בלעדיו לאחר שיֵלך לעולמו. הוא תיאר באחד משיריו המאוחרים איך איש מן הדרך נטה ואת שֵׁם המקום לא יָדע, וסביבו הֶאֱפילו מישור ורקיע, והדרך הוסיפה לרוץ לבדה. גם לרנה לי הייתה היכולת הזאת לדמיין את העולם לאחר לכתה, כשהדרך תוסיף לרוץ בלעדיה. לאחר שאיבדה את הוריה שאהבוה והיא אהבה אותם אהבת אין-קץ (בשיר "להפוך עולמות" תיארה את עצמה במילים "בִּתָּהּ-בְּבָתָהּ נוֹשֵׂאת בְּבוּאָתָהּ שֶׁל אִמִּי"), היא ידעה שהארץ אינה חדלה לנוּע אחרי לכתו של אדם אהוב. שיר הפתיחה "הזמן שלי", בשורות שהעניקו לספר מִבחר שיריה את שמו, תוהה: "וּמַה יִּהְיֶה כְּשֶׁלֹּא אֶהְיֶה וְכֵיצַד זֶה יִהְיֶה וְאֵיךְ / הֲרֵי כָּל הַנְּחָלִים הוֹלְכִים אֶל הַיָּם / אֲבָל הַיָּם, הַיָּם אָנָא יֵלֵךְ?" . רנה לי ידעה להעביר מול עיניה כבטיסת ברק את כל חיי אדם, למן הרגע שבו הוא נולד ומִיד נעטף בִּצרור של חיתולים לבָנים ועד לרגע שהוא נעטף בתכריכים לבָנים, צָרוּר בִּצְרור החיים.

כמשוררת דעתנית, שהייתה גם פרופסור לספרות עברית באוניברסיטה העירונית של ניו-יורק, אחדים משיריה הם שירים אֶרֶס פואטיים (כלומר, שירים על מלאכת השיר), כמו השיר "ריחוקים" המותח קו של אָנָלוגיה בין ילדי רוחה של המשוררת לבין ילדיה הביולוגיים. כשם שנאמר בפרק ב' של ספר

בראשית על אדם הראשון "עַל-כֵּן יַעֲזָב-אִישׁ אֶת-אָבִיו וְאֶת-אִמּוֹ וְדָבַק בְּאִשְׁתּוֹ", כך יודעת המשוררת שהשיר, כמו תינוק שהיה פעם עטוף בחיתולים וברגשותיה, יֵדע בבוא היום להתנתק, להתרחק ולחיות בלעדיה. זוהי שירת רֶזיגנציה של אישה חכמה שאינה מורדת בגורלה ואינה מטיחה דברים כנגד הגורל, כי היא יודעת גם לברך על הקיים ולהכיר בכך שהפְּרֵדה הזאת היא דרכו של עולם.

גם השיר "יונים בְּכיכר ושינגטון" הוא שיר אַרְס פואטי, המגיע למסקנה שהיונים עטות על זְקֵנה בָּלָה במצנפת אדומה שמחלקת להן פירורים, אך מתעלמות ממנה, מן המשוררת, משום שהיא אינה נותנת להן מאום זולת שיר "אֲשֶׁר בְּעוֹלָמָן, וְגַם בְּעוֹלָמֵנוּ, מִן הַסְּתָם / נֶחְשָׁב כִּקְלִפַּת הַשּׁוּם". לפנינו משל קטן המקפל בתוכו דיוּן רעיוני שָׁלֵם על ירידת ערך השירה בתקופה שבָּהּ הקפיטליזם, תהליכי ההפרטה וכוחות השוק מחרישים את האוזן ואינם משאירים שום חלל להתפתחותה של שירת אמת. לפעמים התפלמסה רנה לי בשיר זה או אחר עם משורר גדול מספרות העולם, כגון בשיר "שֶׁקֶט" העורך דיאלוג עם שירו של של המשורר האנגלו-אמריקני אודן "בְּלוּז לְוויה" שאותו נהוג לקרוא בהלוויות חילוניות לאחר שקְרָאוהו בסרט "ארבע חתונות ולוויה אחת" במהלך טקס האשכבה לזֵכר המת.

בשיר "מחשבה" כתבה רנה לי על אדם שחלף ברחוב ריק, והיא וחברתה חֲשָׁבוהו לאדם בודד, אך למעשה אין הוא צועד לבדו כי המון-רב של מחשבותיו תמיד אתו. במילים אחרות, בדידותו של האדם החושב ושל האמן היוצר אינה בדידות, כי מחשבותיו ורעיונותיו מארחים לו לחברה ומלווים אותו בדרך הילוכו. לעומת זאת, אדם רֵיק יכול לשוטט בכל העולם ולהגיע אל המקומות האקזוטיים והמעניינים ביותר, אך לכל מקום יגרור אחריו את עצמו ויישאר ריקן כשהיה.

שיריה של רנה לי הם שירים חכמים ומחכימים. לפעמים מבזיק בהם פרדוקס מילולי מבריק, כגון האמירה הכלולה בשיר "עורבים": "הֵן אֵין לְךָ בָּעוֹלָם דָּבָר רַב מִשְׁקָל מִן הַחֶסֶר". האמירות אינן מלבישות את המציאות במחלצות, ולא אחת מתאכזרות למשוררת או למקוריה. כך, למשל, במחזור "שירי ערער" היא מתאכזרת לעצמה, ומתוך יושרה שאין למעלה ממנה היא מודה: "לְפֶתַח כִּיסֵי כְּחַטָּאת רוֹבֵץ הַדַּרְכּוֹן / מַעֲמִיד פְּנֵי תָּם / אַף הַתַּצְלוּם שֶׁבּוֹ אֵינוֹ אֶלָּא תַּרְמִית [...] / כִּי הָאִשָּׁה שֶׁאֶת דְּיוֹקְנָהּ יְשָׁא / כְּבָר מִזְּמַן אֵינָהּ קַיֶּמֶת".

משחקי המילים של רנה לי אינם משחקים או שעשועים של יום יום, אלא צופנים בתוכם הגות מעמיקה. במחזור "שירי ערער" היא שואלת: "וּמַהִי דֶּרֶךְ אִם לֹא סוֹף שֶׁל גֶּשֶׁר. / אוּלַי הַזְּמָנָה לְקֶשֶׁר, / נֹאמַר, מֶעֵין תֶּפֶר מְקֻוָּקוֹ תִּקְוֹת / לְאֶחוּי הַקְּצָווֹת"; ואגב כך היא מזכירה לנו שגשר וקשר בעברית הן מילים תאומות שמקורן בשורשים אחים, וכי הקו והתקווה מאותו שורש נגזרו. כמו ש"י עגנון, שליצירתו הקדישה רנה לי מחקר מפורט, היא משחקת בשורשים אחים ובשיכּוּל אותיות ומשתמשת ביכולתה של העברית ליצור גשרים וקשרים מרתקים בין מילים שונות ודומות כאחת.

כך היא מספרת בשיר "כְּתב ידך אבי" על זֵכר אביה שהגיע אליה בחלום "שֶׁהֶהָקִיץ עוֹמֵד עָלָיו לְכַלּוֹתוֹ". לא זו בלבד שעולה כאן זכר ההגדה של פסח, שהאב היה קורא לפני משפחתו, אלא שלפתע המילה האופטימית "בהקיץ", הקשורה לשחרית היום, מקבלת את המשמעות ההפוכה של חיים שהקיץ עליהם הקץ, ובשיר "קרוב אדם אצל עצמו" היא מדמיינת לעצמה בחיוך מסוים את חז"ל - שכל חָכמתם לא הצליחה להצילם מקֵצָם - מתיישבים מול צג המחשב ו"רוּחַ אֱלֹהִים נוֹשֶׁבֶת בִּקְצוֹת אֶצְבְּעוֹתֵיהֶם שֶׁעַל הַמִּקְלֶדֶת / לְהָקִיץ כַּפְּתוֹרִים נִרְדָּמִים". ברכת "מקיץ נרדמים" הנאמרת לפנות בוקר

רנה לי ושער ספרה האחרון *והים אנה ילך?*

הופכת כאן לברכה של תחיית המתים. גם המילה "קַיִץ", אחותה של המילה "קַיִט", שאין לה קשר אטימולוגי ל"קֵץ" הופכת כאן ל"קֵץ" בעזרת "המאגיה של המילים". בשיר "עורבים" מתואר טיפוס בין עצים במעלה הגבעה בין קרעי הדומייה שבין קריאה לקריאה של העורבים, "אֲנִי פּוֹסְעָה כְּבֵין טִפּוֹת מָטָר, צְחִיחָה וּצְמֵאָה / לֵב הַקַּיִץ עַתָּה. / אֲבָל מֵרַחַף רוּחַ כְּבָר תָּחוּשׁ אֶת קִצוֹ / זֶה הַקֵּץ הַמְצַפֶּה בָּעֲלָטָה לְעֵת מְצוֹא"; ובשיר "על מות לקיץ" נכתב: "הַקַּיִץ מֵת / הֵקִיץ הַקֵּץ עָלָיו. / הַקַּיִץ הַשָּׁב. / נֶאֱסַף / אֶל אַהֲבוֹתָיו".

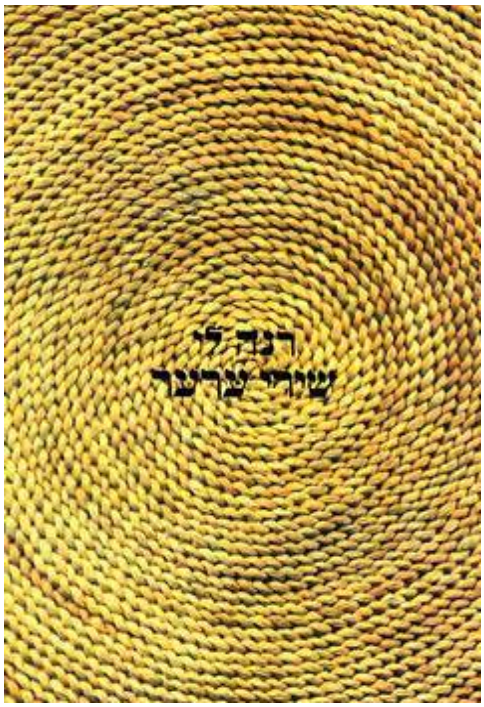
****

שירת רנה לי מצטיינת באירוניה, ולפעמים אפילו בהומור מָקַבְרִי. היא מתארת את עצמה כ"אִשָּׁה גְּבוֹהָה שֶׁרוּחָהּ נְמוּכָה" (בשיר "על קֹצֶר", שבו היא מתארת איך הזמן ההולך ונקצָר הופך לה מִיָּדִיד לְצַר). השירים חדורים תודעת גֶּזֶר דינו של החלוף, ולא אחת המשוררת מהרהרת כאמור בשיריה על מה שעתיד לקרות לאחר מותה. בשיר בעל הכותרת הדו-משמעית

"בשבילי" [בעבורי, בשביל שלי] נאמר בחיוך כי "תְּמוּרַת תְּרוּמָה" לא גדולה יש באפשרותה לאמץ קטע דרך ששְׁמה יתנוסס בו על שלט שיכריז "זֹאת דַּרְכָּהּ שֶׁל רִנָּה לִי".("סוֹף סוֹף מַה לֹּא יַעֲשֶׂה אָדָם / לְמַעַן לֹא יִמַּח שְׁמוֹ", היא שואלת את עצמה באוטו-אירוניה), אך מסיימת את השיר בשורות "כָּכָה, הוֹלֶכֶת לִי חוֹסָה בְּצִלִּי, יוֹדַעַת: / אִישׁ לֹא יַעֲשֶׂה זֹאת בִּשְׁבִילִי". המילים "חוֹסָה בְּצִלִּי", הלקוחות ממשל יותם, מעידות שהמשוררת יודעת שרק אֲטָדִים ואילנות סרק קולם הולך למרחוק, והם מחפשים בלי הרף שלטים שיאדירו את שמם. והיא הרי נָטעה בשיריה עץ בַּשביל שכָּבשה במו ידיה (כרחל המשוררת ששביליה נזכרים בשיר "בעד החלון"). לפיכך, היא אילן נותן צל ופרי, שאינו זקוק לשלט שיכריז על קיומו. אף-על-פי-כן, בעלה אבשלום קופמן ובני משפחתה הרימו את הכפפה שהיא זרקה לעומתם בחיוך מסוים, ויסדו את הפרס הזה לזִכרהּ שמעמיד את רנה לי, הסופרת ויצירתה, באור הזרקורים.

המשוררת הנפלאה מיכל סנונית - שהחלטנו לזַכּוֹתה בפרס הראשון על שם רנה לי אהבה את שיריה של רנה לי ועקבה אחריהם מיום צאת ספריה הראשונים *(בשדדה ליליה*, הוצאת מחברות לספרות, תל-אביב 1960; *ימים של בלי*, הוצאת מחברות לספרות, 1965). היא אף כתבה למשוררת מכתב על הרושם שעשו עליה שיריה סמוך לפרסומם. מיכל סנונית אף הִפנתה את תשומת לבי לשורות משיריה של רנה לי שמצאו את דרכן אל מרכז מפת השירה העברית והוצבו בראש שיריהם של הנודעים שבמשוררי דור המדינה. כך זכתה שירת רנה לי בעקיפין שזרקור חזק יופנה אליה ואל שירתה, אף מבלי שנודע מקורן של השורות הללו, כגון השורות "אַל תַּפְרִיעוּ לִי עַכְשָׁו! [...] רֶגַע אֶחָד שֶׁקֶט! / אֲנִי מֻכְרָחָה לִהְיוֹת" (בשיר "שקט"), או השורה "הַמֵּתִים לֹא מֵתוּ. רַק הַחַיִּים אֵינָם חַיִּים" (בשיר "גויעה"), או השורות מִשירה "אלגיה לבלתי", הסוגר את ספרה "ימים של בלי" (1965): "אֲהָהּ! / כָּל אֲשֶׁר יָכֹלְתִּי לִהְיוֹת - / וְלֹא הָיִיתִי. / אוֹ אֲשֶׁר אוּכַל לִהְיוֹת - / וְלֹא אֶהְיֶה". וכן השורה "אִשָּׁה גְּבוֹהָה צוֹפָה בְּעַצְמָהּ. מַה הִיא רוֹאָה?" (בשיר "אִשָּׁה גבוהה").

לא אחת עפים זרעים של פרח ונשתלים בגינה זרה, ודווקא בה הם זוכים להיחשף לעין הצופה. ביהדות רווח במשך דורות המנהג לקרוא לסופר על שם ספרו "הבעל חתם סופר", "הבעל חזון איש", הבעל שפתי כהן" וכדומה - ללמדנו שהיצירה חשובה יותר מן היוצר וחייה ארוכים מחייו. הגדולה האמִתית נעוצה בספר, ובו היצירה תשרוד לדורות. שורותיה של רנה לי מקשטות את חיינו ומרחפים בחלל עולמו של הקורא העברי אף מִבלי שיֵדע על כך - אות וסימן לגדולה אמִתית.



שערים של שני ספרים ממבחר ספריה של רנה לי: *אויבו! אויבו! פרק יומן מניגריה* ו*שירי ערער*

מיכאיל גרובמן

החירות מגיעה עירומה

שירים מתוך ספרו החדש* של המשורר והאמן מיכאיל גרובמן שתערוכה גדולה שלו הוצגה במוזיאון לאמנות עכשווית במוסקבה

***

עֲלֵי הַרְדּוּף שֶׁנִּפְרְשׂוּ מִמּוּל
הִסְתִּירוּ אֶת הַזֹּהַר הַשִּׁמְשִׁי
וּמְלַקֵּק אֶת אֲשָׁכָיו חָתוּל
עַל הֶחָצֵץ בְּמִדְרָכָה רָאשִׁית

לִשְׁתֵּי יוֹנִים שֶׁעַל מַרְזֵב הוֹמוֹת
בִּשְׁתֵּי יָדַי נִפְנַפְתִּי בְּשׁוּבִי
לְאוֹר מַרְאֶה מַרְגִּיעַ עַד דְּמָעוֹת
פָּסַעְתִּי מְנֻחָם לְמִשְׁכָּבִי

בְּצָהֳרֵי הַיּוֹם מִתּוֹךְ נִמְנוּם
כְּשֶׁהָעֵינַיִם בִּכְבֵדוּת נֶעֱצָמוֹת
הִבְחַנְתִּי לִי בְּמַשֶּׁהוּ עָמוּם
שֶׁלְּבָטוּי קָשֶׁה הוּא עַד מְאֹד

וְאָז חָלַמְתִּי: בֵּין עֲצֵי אַשּׁוּחַ
רוּחוֹת עַזּוֹת מִשְׁתּוֹלְלוֹת-מְיַלְּלוֹת
בַּעֲרֵמַת שְׁלָגִים אֲנִי שָׁרוּעַ
אֶת נִיבֵיהֶן חוֹשְׂפוֹת הַזְּאֵבוֹת

דּוֹמֵם, קָפוּא, שׁוֹכֵב אֲנִי בַּשֶּׁלֶג
לַחֲלוּטִין עָגוּם, חִוֵּר מַרְאִי -
עוֹד רֶגַע - הָרָשָׁע-הָאַנְטִישֵׁמִי
יִנְעַץ שִׁנָּיו בְּלֹבֶן צַוָּארִי

מיכאיל גרובמן. ברקע – עבודותיו שהוצגו בתערוכת יחיד גדולה במוזיאון לאמנות עכשווית במוסקבה, מדצמבר 2013 ועד ינואר 2014. תערוכה נוספת הועלתה בו-זמנית במוזיאון היהודי החדש בעיר זו. התערוכות התקיימו ביוזמת המוזיאונים והאוצרת לולה קנטור–קזובסקי מהאוניברסיטה העברית, לציון 65 שנה להקמת מדינת ישראל

* *החירות מגיעה עירומה*, תרגמה מרוסית: לנה זידל, עריכת תרגום: עודד זידל, אחרית דבר: גלעד מאירי, הוצאת קשב לשירה.

בְּרֶגַע אַחֲרוֹן, נוֹשֵׁם בְּקֹשִׁי
הֵרַמְתִּי עַפְעַפַּי, אָחוּז טֵרוּף
וְאָז עֵינֵי רוּחִי קָלְטוּ בְּאֹשֶׁר
תְּנוּעָה מְכֻרֶת שֶׁל עַנְפֵי הַרְדּוּף

זוֹהַר אוֹרָהּ שֶׁל שֶׁמֶשׁ מִלְּמַעְלָה
וְחֹם פִּלְאִי נִשְׁפַּךְ עַל מִדְרָכָה
הַצִּיּוֹנוּת כְּקֶסֶם עַד בְּלִי דַּי לָהּ
נִפְרֶשֶׁת מֵעָלַי כִּמְנִיפָה

אִשְׁתִּי קוֹרֵאת לַאֲרוּחַת הַצָּהֳרַיִם
מִתּוֹךְ חַלּוֹן בֵּיתִי מֵעַל הַשְּׁבִיל
אֲנִי יוֹדֵעַ - הִיא הֵכִינָה לִי בֵּינְתַּיִם
קְצִיצוֹת וּמָקָרוֹנִי כָּרָגִיל.

23-22-16 ביוני 1996, תל אביב, מס׳ 615

בתמונה: פרפר ראש מת 1965. טמפרה וגואש על קרטון, 45 X35.5

כאן, ובעמודים הבאים מעבודותיו של גרובמן שהוצגו במוסקבה. לרגל התערוכה יצא ברוסית ספר על יצירתו בשם *גרובמן גרובמן*, מאת לולה קנטור–קזובסקי, שבו היא מציגה את גרובמן כאחת הדמויות החשובות באוונגרד הרוסי השני בשנות השישים, בצד אמנים כמו קבקוב, פולטוב, יעקבלב, ואת המסורת שיצר כמשפיעה עד היום על האמנות הצעירה ברוסיה.

***

מֵעַל הָאֲדָמָה הַלְּבָנָה, עוֹלֶה כַּדּוּר אִטִּי וְלֹא מֻכְתָּם
הוּא יַהֲפֹךְ הַיּוֹם לְמַצֵּבָה, לַנֶּפֶשׁ הַתּוֹעָה שֶׁל הָאָדָם
חָלָל יָבֵשׁ מַשְׁמִיעַ צְלִיל צָרוּד, שֶׁבִּגְרוֹנִי צוֹרֵב וּמִתְבַּדֵּר
וּמַבָּטִי נִשָּׂא אֶל הַמָּקוֹם בּוֹ לְעוֹלָם אֵין אִישׁ שֶׁמְּמַהֵר
מָקוֹם בּוֹ מֻטָּלִים צְלָלִים קַלִּים, בּוֹ מַצְהִיבִים כְּשַׁעֲוָה תָּוֵי פָּנִים
מָקוֹם בּוֹ מִתְכַּסֶּה הַזִּכָּרוֹן בְּתוֹדַעַת הָאֲפֵלָה לְעִידָנִים
הַיּוֹם גּוֹחֵן מֵעַל הָאֲדָמָה, מֵעַל קַצְוֵי הָאֵבֶל שֶׁל זְגוּגִית
וּמִתְקָרֵרֶת הַכָּנָף בִּמְעוּפָהּ, בְּצֶלֶם הַמָּשׁוֹט כְּאֵשׁ גָּלְמִית
חוֹלוֹת כְּסוּפִים, הַמַּיִם הַגּוֹוְעִים, וּבָעֵצִים הָרַחַשׁ מִסְתַּחְרֵר -
אָז מַהֲרוּ וְרוּצוּ לַמָּקוֹם בּוֹ לְעוֹלָם אֵין אִישׁ שֶׁמְּמַהֵר

30 ביולי 1972, ירושלים, מס׳ 372

קדיש, 1977, אקריליק על בד, 60 X80.5

***

עַלְמָה שָׁכְבָה, הִתְרוֹמְמָה לָהּ שִׂמְלָתָהּ -
נִגַּשׁ אֵלֶיהָ עֶלֶם חֵן בַּעֲלָטָה

וְהוּא אָהַב אוֹתָהּ חָזָק, בְּהַקְפָּדָה
עַד שֶׁרוּחוֹ לַחֲלוּטִין הִתְעוֹרְדָה

וּדְרוֹר פָּשׁוּט רִחֵף מֵעַל רָאשָׁם -
עִבְרִי וְקַדְמוֹנִי - מַמָּשׁ כְּמוֹתָם

הוּא בְּעִתּוֹ, לָרוֹמָאִים הִגִּישׁ מַסְמֵר,
כִּי כָּךְ בִּקֵּשׁ מִמֶּנּוּ יֵשׁוּ הַמַּמְזֵר

וּבִכְנָפוֹ שָׁכְנָה הַקַּרְצִיָּה,
הַקַּרְצִיָּה הָיְתָה חוֹלָה וְלֹא טִרְיָה

וְעַל גַּבָּהּ שָׁכַן לוֹ הַחַיְדַּק
בִּזְרוֹעוֹתָיו אֲרוֹן מֵתִים עֲנָק

וְהָעַלְמָה, אִמּוֹ שֶׁל יֵשׁוּ הִיא הָיְתָה,
שֶׁהִצְטַיְּנָה בִּלְהָרִים אֶת שִׂמְלָתָהּ

הַכֹּל הָיָה כָּל כָּךְ סָבוּךְ בְּזוֹ הָעֵת
אֵין שׁוּם סִכּוּי לַחְשֹׂף אֶת הָאֱמֶת

רוּחוֹת הַקֹּדֶשׁ, הַזּוֹנוֹת, הַנַּגָּרִים
הָרוֹמָאִים עִם הַמִּשְׁתִּים הַלֹּא-כְּשֵׁרִים

וְהַמְחַבְּרִים בְּיַד בּוֹטַחַת, נְחוּשָׁה,
סִלְפוּ הַכֹּל בַּבְּרִית הַחֲדָשָׁה

שְׁרוּיִים חַיֵּינוּ, נְטוּלֵי הַהִגָּיוֹן
בְּחֶשְׁכַּת סִפְּרוּת וְדִמְיוֹן

וְרַק הַזְּמַן, כְּמוֹ בִּתְקוּפַת בָּבֶל שׁוֹקֵעַ,
נָע לְאָחוֹר וּבֶעָבָר טוֹבֵעַ.

12-14 בינואר 2008, תל אביב, מס׳ 752

***

רַבִּים מִשְׁכֻּנֵי נֶעֱלְמוּ בְּיָגוֹן
מִזְּמַן כְּבָר עָבְרוּ לְמָקוֹם
שֶׁלֹּא תִּמְצְאוּ בּוֹ חוֹרִים בָּאוֹזוֹן
וְאֵין בּוֹ לֹא כְּפוֹר וְלֹא חֹם

וְשָׁם בַּמָּרוֹם, הַנָּקִי מִפְּשָׁעִים
יוֹשֵׁב אֱלֹהִים בְּכֶרְסָה
קַשּׁוּב לְשִׁירַת מַלְאָכִים טְהוֹרִים
בִּנְאוֹת דֶּשֶׁא פּוֹסַעַת כִּבְשָׂה

הַקְשֵׁב לִי, אַתָּה הַמְּקַלֵּל אֶת יוֹמְךָ,
מְחֵה דִּמְעָתְךָ הַמָּרָה
אֶתֵּן מְקוֹמִי בְּגַן עֵדֶן - לְךָ
רַק תֵּן אֶת זְמַנְּךָ בִּתְמוּרָה

3 ביולי 2007, תל אביב, מס׳ 746

לילית, 2008 שמן על בד, 100 X190

***

בְּמִגְדַּל שְׁמִירָה תָּקוּעַ
מִתְבּוֹנֵן בִּשְׁכֶם - רָדוּם
גְּרוֹבְּמַן מִישֶׁצְ׳קָה יָדוּעַ,
אֵיךְ הָפַכְתָּ לְלֹא כְּלוּם?

עַל כְּתֵפְךָ הָרוֹבֶה,
עַל בִּטְנְךָ חֲגוֹר -
כְּמוֹ פָּרַת מֹשֶׁה רַבֵּנוּ
זְמַן זוֹחֵל לַבּוֹר

אֶל הַקְּרָב הַמְּסֻכָּן
צֵא לְפִי פְּקוּדָה
כַּדּוּרִים יִתְעוֹפְפוּ,
יִסּוּרִים תֵּדַע

עַצְמוֹתֶיךָ הַלְּבָנוֹת
יְלַטְּפוּ רוּחוֹת
וְיָרִיצוּ זִכְרוֹנוֹת
חֲבֵרוֹת בּוֹכוֹת

27 בנובמבר 1981, שכם, מס׳ 457

ארץ ישראל, 2003, שמן על עץ, 72 X181

***

מֵאָה שָׁנִים עָבְרוּ וַאֲבִידָן –
יְצוּר אֶמְלָל שֶׁל תֵּל אָבִיב הַמְּסֻיֶּטֶת
כְּבָר הִתְיַצֵּב, כְּפֶסֶל מְאֻבָּן
בַּחֲלִיפָה אֵרוֹפִּית מְחֻיֶּטֶת.

הֵן רַק אֶתְמוֹל עִם סְטָלִין הוּא שׂוֹחַח
וְאֶת רוּחוֹ בְּסִיאַנְסִים הֶעֱלָה
חָלַם שֶׁהוּא בִּפְרָס נוֹבֶל זָכָה
לֹא הִתְחַסֵּד, לֹא הִצְטַנֵּעַ מֵעוֹלָם.

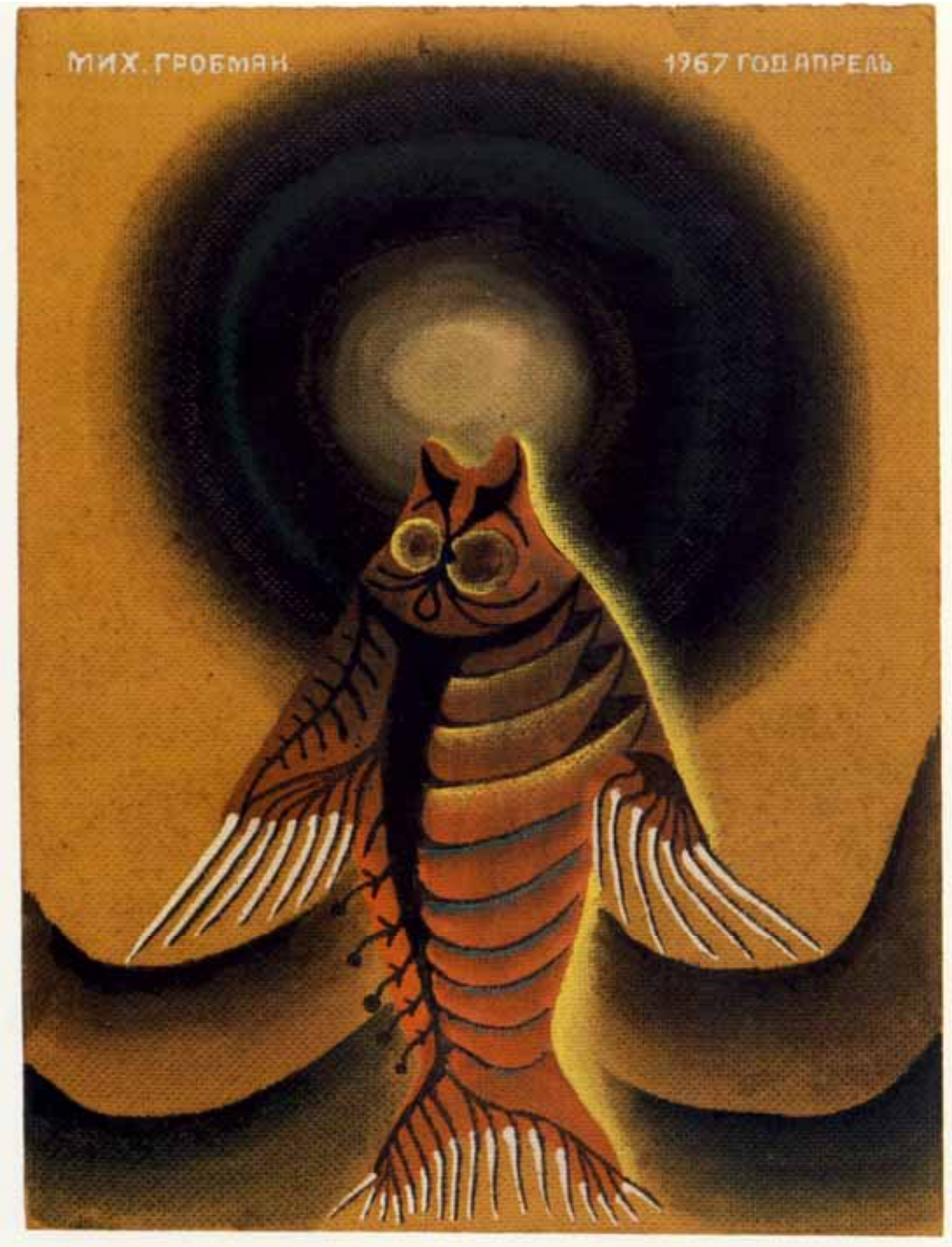
וּכְפִי שֶׁהוּא סָעַד עַל שֶׁלְחָנִי,
וְהִתְחַבֵּט בִּבְעָיוֹת מִשְׁפַּחְתִּיּוֹת –
כָּךְ הוּא צָעַד, לָנֶצַח, תִּמְהוֹנִי,
קוֹלוֹ נָדַם וְנִפְעֲרוּ פִּיּוֹת.

דָּוִד, נְמוּגוֹתָ כְּעָשָׁן, כְּשִׁיר
עִם נִמּוּסֶיךָ הָרָעִים, אַךְ מִן הַסְּתָם,
כָּעֵת, לָנֶצַח תִּשָּׁאֵר צָעִיר
וּלְתָמִיד – נוֹכֵחַ גַּם.

16 ביולי 1996, תל אביב, מס׳ 616

רואה כול, 2009, שמן על לדרין, 14.7X23,4

תרגמה מרוסית לעברית: לנה זידל; עריכת תרגום: עודד זידל



שמש שחורה, 1967 , טמפרה, קרטון, 30X40

חמוטל בר–יוסף

אוֹדָה לגוף

מַה יָּפֶה הוּא הַגּוּף הַחַי, הֶחָמִים,
וְכַמָּה מְפֻלָּא חֶמּוֹ, שֶׁמִּדָּתוֹ שָׁוָה
בְּכָל הַגּוּפִים הַבְּרִיאִים, בְּנֵי כָּל יַבֶּשֶׁת וְאֶרֶץ!
אוֹדְךָ, גּוּף חַי וּבָרִיא!
הִתְכַּחַשְׁתִּי לְךָ בְּעוֹדִי צְעִירָה לְיָמִים.
"הָעִקָּר הַבְּרִיאוּת?!"
לָעַגְתִּי, מְכַּת אַהֲבָה וְדִיאֶטוֹת,
בְּאָזְנֵי אִמִּי, שֶׁיָּדְעָה:
יֵשׁ לָהּ בַּת צְעִירָה וְטִפְּשָׁה.
כָּל שִׁנֶּיהָ נָשְׁרוּ מִיַּד אַחֲרֵי שֶׁנּוֹלַדְתִּי,
כַּךְ סִפְּרָה לִי חֲזוֹר וְסַפֵּר.
אִימָא, אֲנִי בַּת שִׁבְעִים, וּבְפִי כָּל שִׁנַּי!
שִׁנַּיִם שֶׁלִּי, תּוֹדָה שֶׁנִּשְׁאַרְתֶּן אִתִּי!
תּוֹדָה שֶׁאַתֶּן נוֹגְסוֹת פְּרוּסַת לֶחֶם טָרִי,
תּוֹלְשׁוֹת בְּשַׂר שׁוֹק מִן הָעֶצֶם, מְרַסְּקוֹת אֱגוֹזִים,
לוֹעֲסוֹת סָלָט יְרָקוֹת עֲסִיסִי!
וְתוֹדָה לְךָ, פֶּה יוֹנֵק, טוֹעֵם, מְנַשֵּׁק, מוֹצֵץ שׁוֹקוֹלָד
פֶּה מָלֵא תֵּאָבוֹן עוֹלֶה וְיוֹרֵד כִּסְדְרוֹ לְלֹא הֶרֶף!
עֵינַי שֶׁלִּי, אֵיךְ אוּכַל לְהוֹדוֹת לָכֶן עַל מַתַּת הָאוֹר וְהַיּוֹפִי?
תּוֹדָה עַל צִבְעֵי הַטַּוָּס הַפּוֹרֵשׂ אֶת זְנָבוֹ וּמְרַטֵּט!
עַל זְנַב חֲתוּלָה חֲמַקְמַק שֶׁהַגּוּר מִתְאַמֵּץ לְתָפְסוֹ,
וְעַל הַחוֹחִית שֶׁעָשְׂתָה מֵעָנָף נַדְנֶדָה.
אָזְנַי הַיְקָרוֹת! תּוֹדָה לְכָל אַחַת מִכֶּן
עַל מִלּוֹת אַהֲבָה, עַל בְּדִיחוֹת וְעַל סְוִיטוֹת שֶׁל בָּאךְ!
אֹמַר גַּם לְחָטְמִי הַנּוֹשֵׁם וּמֵרִיחַ בִּשְׂתִּי נְחִירַי
תּוֹדָה לְךָ, חֹטֶם שֶׁלִּי, יַקִּירִי!
הוֹי, נִיחוֹחוֹת שֶׁל מַרְוָה וְטַיּוּן בֶּהָרִים בְּאֶמְצַע הַקַּיִץ, בְּאֶמְצַע הַיּוֹם,

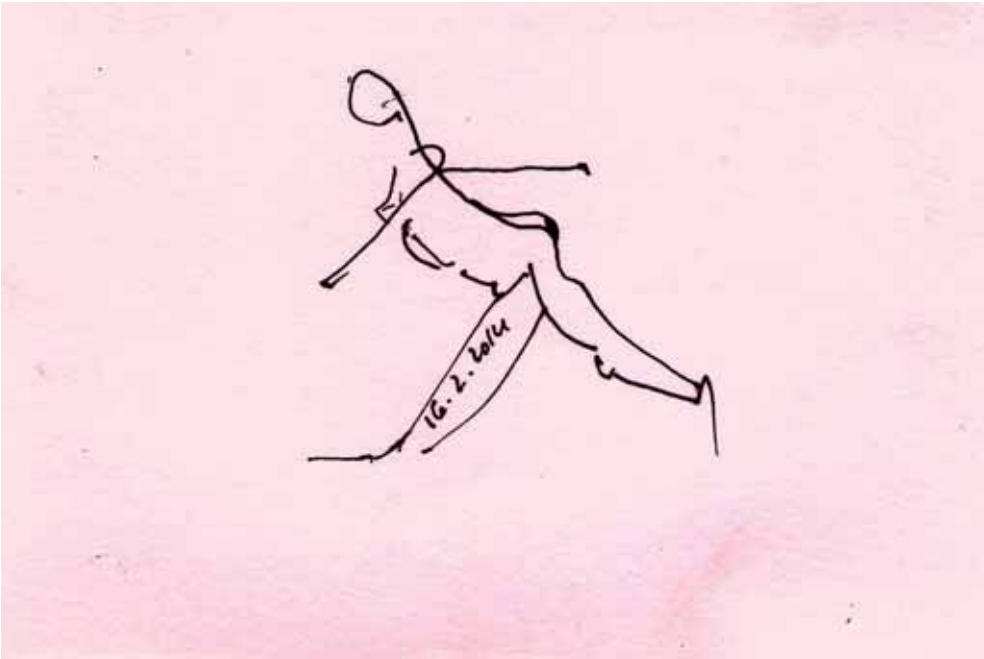
וּבַלַּיְלָה - גַּל שֶׁל בֹּשֶׂם יַסְמִין מְעַרְפֵּל חוּשִׁים.
הוֹי, יַיִן אָדֹם בַּחֹרֶף, מְבֻשָּׁל עִם צִפֹּרֶן וְעִם קִנָּמוֹן,
הוי, רֵיחַ מוֹשֵׁךְ שֶׁל זֵעַת גֶּבֶר צָעִיר!
יָדַי, הוֹי יָדַי הַטּוֹבוֹת! לְעִתִּים נְדִירוֹת מִדַּי
זוֹ אֶת זוֹ חָבַקְתֶּן.
מִבֹּקֶר עַד עֶרֶב אַתֶּן עֲמֵלוֹת בִּשְׁבִילִי, רַק בִּשְׁבִילִי:
מַשְׁעִינוֹת, מְרִימוֹת, מַגִּישׁוֹת, מְנַקּוֹת, כּוֹתְבוֹת, מְחַבְּקוֹת,
שׁוֹחוֹת, מַחֲלִיפוֹת מַהֲלָכִים. מְלֵאתֶן קְמָטִים, אֲבָל לֹא יְבַשְׁתֶּן.
עַל גַּב כַּף יָדִי כְּתָמִים שֶׁל זִקְנָה, אֶפֶס אֶצְבְּעוֹתַי מְחוֹלְלוֹת נִפְלָאוֹת
בִּנְגִינָה בֶּחָלִיל, מַקְלִידוֹת בִּמְהִירוּת בָּרֶגַע הַזֶּה, מְנַקְּדוֹת בִּזְרִיזוּת.
וְרַגְלַי? אַתֶּן שְׁמַנְמַנּוֹת, וְלָכֵן בֹּשְׁתִּי בָּכֶן.
רָצִיתִי רַגְלֵי בֶּטִי גְּרִיבֶּל אוֹ מַרְלֶן דִּיטְרִיך, וְאַתֶּן רַגְלֵי בֶּבָּה יְמִימָה.
הוֹלַכְתִּי אֶתְכֶן, בְּכָל זֹאת, לִפְעָמִים גַּם הֵרַצְתִּי
גַּם בַּמִּשׁוֹר וְגַם בֶּעָקֹב, גַּם לְרַע גַּם לְטוֹב,
אֶת רְצוֹנִי מִלֵּאתֶן לָרֹב.
אַל נָא תִּנָּקְעוּ! אַל נָא תִּתְעַקְּמוּ!
אַל נָא תִּתְקַצְּרוּ! אַל תֶּחְדְּלוּ מִלָּלֶכֶת אִתִּי!
כַּפּוֹת רַגְלַי הַחֲבִיבוֹת - הַבֹּהֶן, הַזֶּרֶת -
אֲנִי שׁוֹלַחַת לָכֶן לִטּוּף וּמִשּׁוּשׁ מְאֹהָב.
אַל תִּתְקַפְּלוּ, אַל תִּתְעַבּוּ וְאַל תִּתְקַשְּׁחוּ!
אֶבְרֵי גּוּפִי הַפְּנִימִיִּים, אַתֶּם בַּיְּשָׁנִים,
לֹא אֲדַבֵּר עֲלֵיכֶם, אִם כִּי אַתֶּם הָעִקָּר.
אֹמַר רַק: שִׁמְרוּ עַל הַחֹם הַקָּבוּעַ
שֶׁמִּדָּתוֹ שָׁוָה בְּכָל הַגּוּפִים הַבְּרִיאִים.
הִשָּׁאֵר נָא עִמִּי עוֹד מְעַט, גּוּף יָקָר,
הַמְשִׁיכוּ לִרְעֹב וְלִשְׂבֹּעַ אִתִּי, אֵבָרַי,
מְלֵאֵי חֲרִיצוּת,
תְּאֵבֵי שַׁעֲשׁוּעַ,
חֲמִימִים לְמַגַּע.

מיכל פופובסקי

ועכשיו, לאן אלך?

סיפור

תורגם מצרפתית בידי המחברת בשיתוף עם אבנר להב



הציורים בסיפור זה – מעשה-ידי מיכל פופובסקי

זה היה בלתי נמנע. היא לא יכלה לדחות עוד את ההחלטה, שכן היא הגיעה לקצה דרכה. בכל מקרה, כך חשבה. היא עדיין חשבה שעשתה את שעשתה - יצרה, לימדה, כתבה - "בסך הכול, דברים ראויים", העירה לעצמה. אך הנה, עכשיו, כשחדלה מעיסוקיה והסתגרה בחדרה, היא החלה לעשן, לעשן לבדה, והפסיקה לדבר, מלבד לעצמה. הרִיק הופיע, גדֵל והתרחב ועטה ממד שהיא לא ציפתה לו. היא היתה בטוחה שתוכל לשאת את הבדידות שבחרה לעצמה. אך הבדידות, וגם היותה בלתי נראית ונעדרת בעיני הזולת, יצרו את הריק. היא עצמה לא היתה ריקה. אבל כשהבדידות התחברה לריק, הריק נהפך למסגרת בה היא חייתה את חייה.

הם שוחחו בטלפון. הוא אמר: "לא אומרים 'הזמן שחולף' אלא 'הזמן החולף'". הוא דיבר על הזמן החולף בנימה עוינת. היא שאלה: "בן כמה אתה?". השיב: "לא אגלה לך". אמרה: "אני יודעת שאתה מבוגר ממני בעשר שנים. אז, אתה בן...". היא לא הספיקה לסיים את דבריה והוא השלים: "שישים ושמונה" והוסיף: "אך אני במלוא הכושר". ובעודה מקשיבה לו וממתינה, הוא המשיך ואמר: "אני רוקד ומתעמל. לבי במצב מצוין ואני מרגיש צעיר יותר מאי-פעם". והמשיך: "אך כל הזמן החולף הזה מעצבן אותי". "אה", אמרה, "למה?". השיב: "בגלל הנצח". "הנצח?" שאלה בקול מעט מורם. "כן, הנצח". "ומהו הנצח?" שאלה. "ההנאה שחוויתי ברגעים מסוימים". היא הרהרה על ההנאה שחוו יחד וחשבה: "חייבים להיפגש. אני חייבת לראות אותו שוב בטרם אגיע לקצה דרכי".

****

כשנפגשו, אז, בדירתה של ידידה משותפת, בלב פריז, הוא היה בן שלושים וחמש והיא - בת עשרים וחמש. כל אחד מהם סחב איתו מטען: הוא את גירושיו והיא את נישואיה שגרמו לה לא לספקות כי אם לאי-נחת מתמשכת.

הוא אהב לדבר. לא לפטפט אלא לדבר. משום שאהב את החיים. משום שהיה כלהבה גדולה. משום שהשתוקק לעשות ולומר. ולא הפסיק. אז הוא דיבר אליה והיא הוקסמה. היא, שאהבה להקשיב, קיבלה את דיבורו כשיר. הוא הופיע בעיניה כסופרן. לא טנור ולא מצו-סופרן אלא סופרן. שהרי היו בדיבורו לא נימות נמוכות עמוקות אלא הגבהות קוליות זורמות. כאשר דיבר כמו היה מתעופף ועף. כדי להקשיב לו היא שתקה. לא תוכן השיח משך אותה אלא הסגנון הער, התחביר ואוצר המילים. "למעשה", אמרה לעצמה, "הוא משורר ששר בדרכו שלו". ומשום שאהבה שירה, היא קיבלה את האיש כמתנה-משמים. כמו בסרטו של וים ונדרס, "מלאכים בשמי ברלין", ללא מחסום וגבול ופתיחות אל העולם. משיכתו ותשוקתו לדיבור דמו לתשוקת המלאכים לחלל.

כך, בעודו חי את חייו ללא מחסום וגבול, היא שכנעה אותו שבכוחו לרקוד. הוא החל לרקוד וגילה את גופו ואת עושר התנועות במרחב. אסיר תודה, הוא הזמין אותה לארוחת ערב. הוא גם הכיר לה את בתי הקפה של פריז ואת הג'ין פיז. ואז, הוא לקח אותה לפולי בֶּרְזֶ'ר, למסעדת מקסימ'ס, לקרייזי הורְס, ובהמשך לַוְיֶה קולוּמְבייה ולתיאטרון אוֹדֵאוֹן, ויחד הם צפו ב"גן הדובדבנים", בביצוע של *הפיקולו תיאטרו של מילנו*, בניהולו של ג'יורג'יו שְׁטְרֶלֶר. חייהם לבשו צורה והפכו לתוססים. הנאתם הלכה וגברה. הם נסחפו. אך זמן רב לא נגעו זה בזה. רק הריחו זה את זה. ביום שבו בישמה את עצמה בניחוח עץ האַלְגוֹם, הגיב: "הניחוח טוב אבל חזק". היא הבינה שעליה לצמצם את מעט הבשומת שבה התקשטה. כשלבסוף הם עשו אהבה, הגוף קיבל את מקומו בקשר שביניהם, גם אם מעולם לא נעשה חשוב יותר מהדיבור שאליו הצטרף. כך, בעוצמתו השווה, הגוף לא עקף את הדיבור. כאילו היו השניים, הגוף והדיבור, שתי וערב שארגו יריעת בד אהובה עליה ועליו. או אז הם הבינו שנעשו מאהבים, שכל שהם מייחלים לעצמם הם החיים האלה, חיים בגן עדן, רגע של נצח, הרגע שעדיין שכן בזיכרונו ושהיום, בגיל שישים ושמונה, בעקבות הזמן החולף, כאשר ידע שהזִקְנה בפתח, רצה לזכור ואף לחיות שוב.

****

היה זה חודש ספטמבר והגשם נעלם. שמש גדולה זהרה והטעתה את הבריות לחשוב שהקיץ לא תם. הוא יכול היה לנעול סנדלים, אך משום שהיה טיפוס עירוני מושבע, בחר לעצמו נעלי עור משובחות, מכנסי כותנה בצבע בז', חולצה לבנה והחליט לא לענוב עניבה. הוא הידק את חגורתו. לבוש כך, הוא ידע שיוכל לפגוש אותה, שהרי כארבעים שנה לא ראה אותה. ובעודו תוהה לְמה היא דומה היום, נטל את המפתחות, התניע את רכבו ונסע אל בית הקפה לָה קופּוֹל לפגוש אותה. כאשר הגיע לשם הבחין בה יושבת על הספה. הוא עצר לרגע והביט בה מרחוק: "היא לא השתנתה" חשב. "היא שמרה על צדודיתה הייחודית של אשת הדרום. ראשה זקוף עדיין". שערותיה המורמות והלבנות שעשעו אותו שכן זכר את רעמתה השחורה הפזורה על כתפיה. חשב: "אילו נתקלתי בה במקרה ברחוב, הייתי מזהה אותה. בוודאות".

קצר רוח, הוא תכנן לעמוד מולה, להפתיע אותה ולראות כיצד תגיב. אך משום שרצה להמשיך לחוש את המסתורין שהפריד בינו לבינה, החליט להמתין עוד רגע וליהנות מן החפיפה בין השיטין של הזמן שחָלַף וההווה, של מה שהיתה אז ומה שהינה כעת. לכן ניצב בכניסה לבית הקפה, התמקד בחפיפה הזו ומבלי שתראה אותו, המשיך להביט בה עוד רגע קט, בוחן את אופן ישיבתה והמתנתה ואת לבושה השחור. כאילו ביקש מזיכרונו שיחזיר לו את מפגשם מן הימים ההם. לבסוף, כשהחליט לצעוד לעברה, ראה את פניה מופנות אליו ומביטות בו מתקדם לקראתה. מחייכת אליו, היא קמה ופרשה את זרועותיה כדי לחבק אותו. אך הרעש סביבה היה כה גדול שלא הצליחה לשמוע את מה שאמר לה.

****

היא קבעה לעצמה: "היום, יום ראשון, אלך למקום שבו חייתי את השנים העזות, הסוערות והקשות של חיי". היא קיבלה את החלטתה באומץ כי ידעה שתצטרך להתמודד עם הרחובות של ילדותה. בשבע בבוקר יצאה את ביתה, עצרה בבית קפה, שתתה קפה, אכלה סהרון, המשיכה בדרכה ועלתה לאוטובוס. היא הצמידה את תיק היד שלה אל חיקה ואחזה במצלמה. אמרה לעצמה: "אני צריכה לצלם את לוחיות הרחובות שבהם גדלתי ואת הבניין שבו חייתי". מחשבותיה היו בהירות, אך זיכרונה נותר מעורפל. היא ידעה שהיתה לה ילדות רצופת טלטלות ושזו יצרה את הזיכרון המטושטש והכואב. בגיל חמישים ושמונה, רגשותיה לא נעלמו וילדותה עדיין השפיעה עליה. הַחֲזָרָה למקומות שבהם גדלה היתה אמורה, כך חשבה, לטהרה ולשחרר אותה מהמטען שהכביד על חייה ומשום כך, גם פיצל אותה. שכן, שתי פנים דרו בה. זו שרואה את עצמה הוֹוָה וזו שהווה. מאז ילדותה היה נוכח בקביעות הנתק הזה והיא לא הצליחה לאחות את שתי פניה. אך היום, יום ראשון, היא רצתה שהפיצול ייפסק. היא רצתה להיות אחת ושלמה. על כן ציוותה על עצמה לחזור על עקבותיה, לעבור שוב את מסלול הרחובות, לראות שוב את הבניינים, את בתי הקפה, את המאפיות ואת המכולות שהטביעו את חותמם על ילדותה. היה עליה לצעוד כדי להניח לזיכרונותיה לזרום וכדי להיוולד מחדש. היה עליה לדעת, להכיר, לזהות את המקומות ולהבחין ביניהם. "זו חובתי. בהכרח", אמרה לעצמה. "הרי בגיל חמישים ושמונה, אינני יכולה עוד להרשות לעצמי לחיות בתוך הריגשה ואי-הידיעה". תשוקת הידיעה היתה כה גדולה עד שבשעה שבע וחצי בבוקר היא החלה לצעוד בשדרות דו מֶן, פנתה לרחוב מונפרנאס, הגיע לקו 96, עלתה לאוטובוס ודרך החלון, הסתכלה על הכביש שהוביל אותה למחוזות ילדותה.

****

היא אהבה לומר שהיא פיל. בשל החיבה שרוחשים פילים לגוריהם, היא אשר לא זכתה לחיבה בילדותה. וגם בגלל הזיכרון, היא שקיוותה שזיכרונה ישוב אליה בהיר ומדויק. אז באותו יום ראשון, בעודה יורדת ברחוב הפירנאים, היא הופתעה מן ההנאה שסיפק לה הרחוב. לפתע, היא ראתה את עצמה כילדה קטנה ונזכרה בהנאה ההיא בשעה ששוטטה באותו רחוב מסחרי סואן ומאוכלס, מביטה בחזיתות החנויות, בחפצים המוצגים בהן ובגברים המפטפטים בבתי הקפה. ההיזכרות באותה הנאה גרמה לזיכרונה להגיח. כמו נחשול מתפרץ או כמו מרקע שנדלק. היא חשבה על העקבות על החול שהים לא הצליח למחוק ואמרה לעצמה: "זיכרוני חוזר אלי". או אז שמעה משהו מדבר אליה ואומר: "תני לי את זיכרונך, ילדה. אבריש אותו, אבריק אותו, אנקה אותו. אחזיר לך אותו. אל תפחדי. הוא שלך. לא אקח אותו ממך." ותהתה מי מדבר אליה.

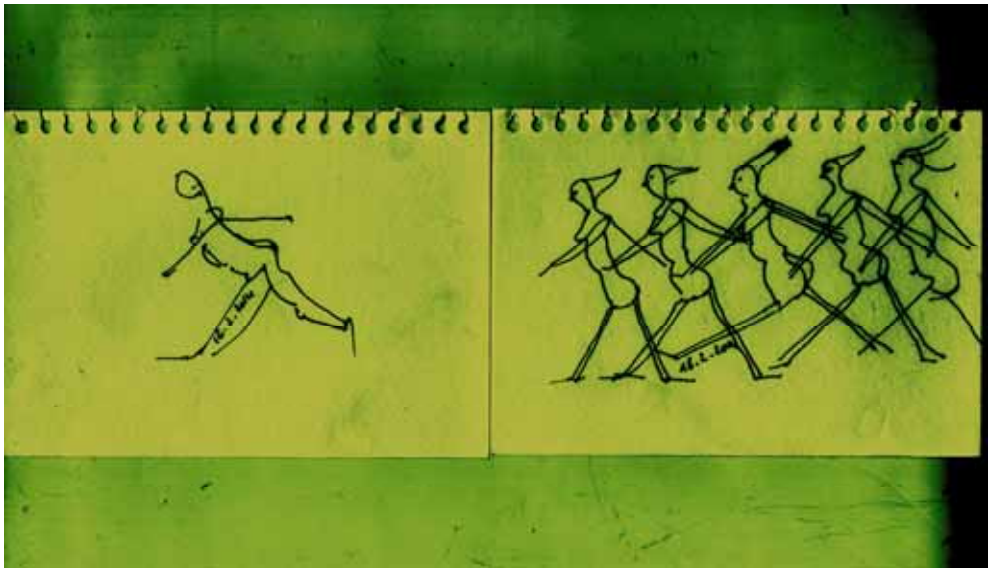
****

היא הסבה את ראשה וראתה אותו בכניסה לבית הקפה. חשבה: "הוא לא השתנה למרות כל השנים". היא התבוננה בו. חשבה: "הוא מרכיב משקפיים גדולים. המסגרת השחורה מדגישה את זוויתיות פניו". חשבה: "בגיל שישים ושמונה, העלם הצעיר שהכרתי לא נעלם. פניו הזדקנו אך מעט". היא הביטה בו צועד לעברה, צפתה במכנסי הכותנה שלו שהתנופפו בעודו מתקרב אליה ובחיוך הגדול השפוך על פניו. כשעמד לידה, הרעש מסביב היה כה גדול עד שלא הצליחה להבחין בדבריו. היא היססה. כאשר התיישב על הספה והם היו זה לצד זו, היא תהתה אם האהבה עדיין קיימת. בן רגע ידעה שהיא לא חושקת בו עוד ושרגש האהבה שעליו חשבה איננו אלא הזיכרון של מה שחוו אז. "אז לשם מה ביקשתי לפגוש אותו?" שאלה את עצמה וענתה: "משום שאני רוצה לשמוע את קולו". חשבה: "שייתן לי שוב את מה שחקוק בזיכרוני: את דיבורו הער, הזורם, הרצוף והלבבי". שדיבורו ייועד לה או לא, לא העסיק אותה. היא ידעה שכאשר יתחיל לדבר, השיר יחזור.

****

במקום הזה בדיוק, בעיקול שברחוב בוֹצאריס, בכניסה לפארק שוֹמוֹן, בצומת הרחובות קוֹמְפַּן, מוּזֶיָה וּבֶלְוּוּ, היא הרגישה שמה ששכחה נוהר. בועה של חום פלשה אליה והקיפה את גופה. היא חשה סחרחורת קלה. כאילו עלתה גבוה מדי. כשעצרה מלכת, הבינה מה המקום מזכיר לה ומי שוכן בתוכה, כאן ובאותו הרגע. *לדאות-את-מה-ששכחה-* התחושה כבר הציפה אותה כשהתהלכה ברחוב הפירנאים. לא הרחק מרחוב פִּיָה ומרחוב אֲנְוִירֶז', שבה אליה כל ילדותה של הילדה שחומת העור בת תשע או עשר המסתובבת בעולם של אנשים בהירי עור ומהגרים מצפון אפריקה. אמנם הטופוגרפיה של המקומות השתנתה. מדרגות האבן שגלשו לעבר שטח ההפרדה, מעברו השני של רחוב הטרנסוואל, נעלמו. החליפה אותן גינה גדולה שבה, באותו יום ראשון

שטוף שמש, כמו על מדשאות סנטרל פארק בניו יורק, נחו תושבי הרובע. המאפייה שעמדה בצומת הרחובות אֲנְוִירֶז' והטרנסוואל עמדה עדיין על תילה וכמוה ובקרבתה, המכולת ולוחותיה השחורים. ובעודה עוצרת לרגע היא חשבה שתקופה מחייה ממשיכה להתקיים. אך כשהמשיכה להתקרב לעיקול שברחוב בוצאריס, מכוח היותה שוב במקום, היא הוכתה בהלם. חזרה אליה



תמונה ששכחה ושנעלמה מזיכרונה - ילדה קטנה הטורפת את המרחב, החוצה ללא הרף את שלל רחובות הרובע והבולעת בעיניה ובאוזניה את מה שהיא מגלה בזכות צעדיה הגדולים ברחובות. "מה קורה ליי?" שאלה את עצמה. היא לא ידעה. כל שידעה היה שצעדה כך במשך כל שנות ילדותה. שחשובות היו לה הצעידה ותנועת גופה. שגופה בלע את העיר. שהעיר בלעה את גופה. ושכאשר פגשה אותו והוא חשף בפניה את פריז, היא לא קישרה בין העיר שבה צעדה לבין אותה עיר בירה. כאילו צעידתה המתמשכת לא פתחה בפניה את שערי העיר הזרה. גם הפעם, היא תהתה מה היא מחפשת שלא מצאה אז ושנגלה כעת לעיניה. "החיים, יקירתי, החיים. אנו מכירים זה את זו קרוב לארבעים שנה", אמר והמשיך: "שוטטנו יחד ברחובות פריז, ביום ובלילה". היא זכרה. היא אף נצרה בזיכרונה כל רגע, כל אירוע, כל מקום. היא זכרה את החפצים שקנה לה, בהם המחברות, ברחוב ואֶן; את הקוקטיילים ששתו בבית הקפה לה פאלֶט, ברחוב הַסֶן; את משרד הארכיטקט שלו, ברחוב שאפּוֹן. היא זכרה את הגיאוגרפיה, את האתרים ואת מיקומם. זיכָרון השיטוט המשותף היה מאושר ועליז, בהיר ומדויק. הוא היה חי, אישי ועשיר, שמח ונטול ריגשה. הוא לא נשמט ממנה. הוא לא תהה. הוא ידע והכיר. מלא וגדוש הוא נבדל היטב מן הזיכרון השני.

****

בבראסרי לה קופול, הוא התיישב על הספה, הזמין קפה, ונוכח לצדה כאילו מעולם לא נפרד ממנה. הוא שאל: "נפגשת עם האנשים שהכרנו? מרלן, ז'אק, קלודין?" היא אמרה: "ברור שלא". והוא השיב: "גם אני לא". הם הבינו שהם עומדים על קרקע בתולה, שהידידים נעלמו, שהם לבדם כאן, יחד, ושעליהם לזכור. ואז, כמו לפני שנים, הוא החל לדבר על ארכיטקטורה. "המשרד שלי", אמר, "שוכן היום ברחוב וו'ז'יראר. עם השותפה שלי אני מעסיק חמישה אנשים. אני מתמחה בדירות שיכון ולעתים מוכר את שירותַי ללקוחות פרטיים". "זוועה", המשיך, "אלה וגחמותיהם הבורגניות. 'המטבח שלי',

'הסלון שלי', 'חדר השינה שלי' - זה מה שהם רוצים." והוסיף: "אין מה להשוות עם דירות השיכון... אלה שאנו מחדשים משום שהן מכוערות עד כדי בכי".

חשבה: "הוא אמר "מכוערות", לא "מבחילות" וחייכה. היא דמיינה את הכיעור של המקומות שבהם חייתה ואמרה לעצמה: "הוא טעה. אלה לא היו 'מכוערים', הם היו מבחילים. עם קטעי הקירות המתפוררים והדולפים, אפורים עד כדי חיוורון; עם הכניסות והחצרות המלוכלכות; עם ארגזי החשמל הדבוקים לקירות כמו גבשושיות גדולות; עם פחי האשפה שלא נוקו מעולם. הם לא היו מכוערים. הם היו קודרים ומלאים בכיעור המבחיל שהכתים את ילדותי, את גופי הילדי ואת רוח גופי". היא חשבה: "הכיעור - ממנו לא הצלחתי להתחמק. לא יכולתי, לא ראיתי לזה מוצא". היא חשבה: "בגללו התחלתי לצעוד. בגללו חציתי את רובע העיר בכל הכיוונים. להיסחף בו היתה הדרך להיפטר מן הכיעור. כדי למחוק את הזוהמה צעדתי ללא הרף זמן רב כל כך. הצעידה שמרה עלי. היא ריפאה אותי מן החולי הגדול שהוא הכיעור. היא מנעה ממני את המחלה, את הנוירוזה וגרוע מכך, את הפסיכוזה. ואם בתמימותי לא ידעתי מה אני עושה, גם לא הפסקתי לצעוד". כך, בזכות הצעידה, גופה החליף את הזיכרון. הוא תפס את מקומו כאשר צעדה ונהפכה לגופניות נטולת זיכרון וזיכרונות. זיכרונה לא מילא את תפקידו. הוא לא עשה את מה שהיה אמור לעשות. הוא לא זכר את המקומות, את הכיכרות, את שמות הרחובות. הוא שכח, ובכך הפך את העיר לשטח הפקר, לאזור נטול שמות, בני אדם, תחנות וגבולות ולמרחב ריק מעקבות.

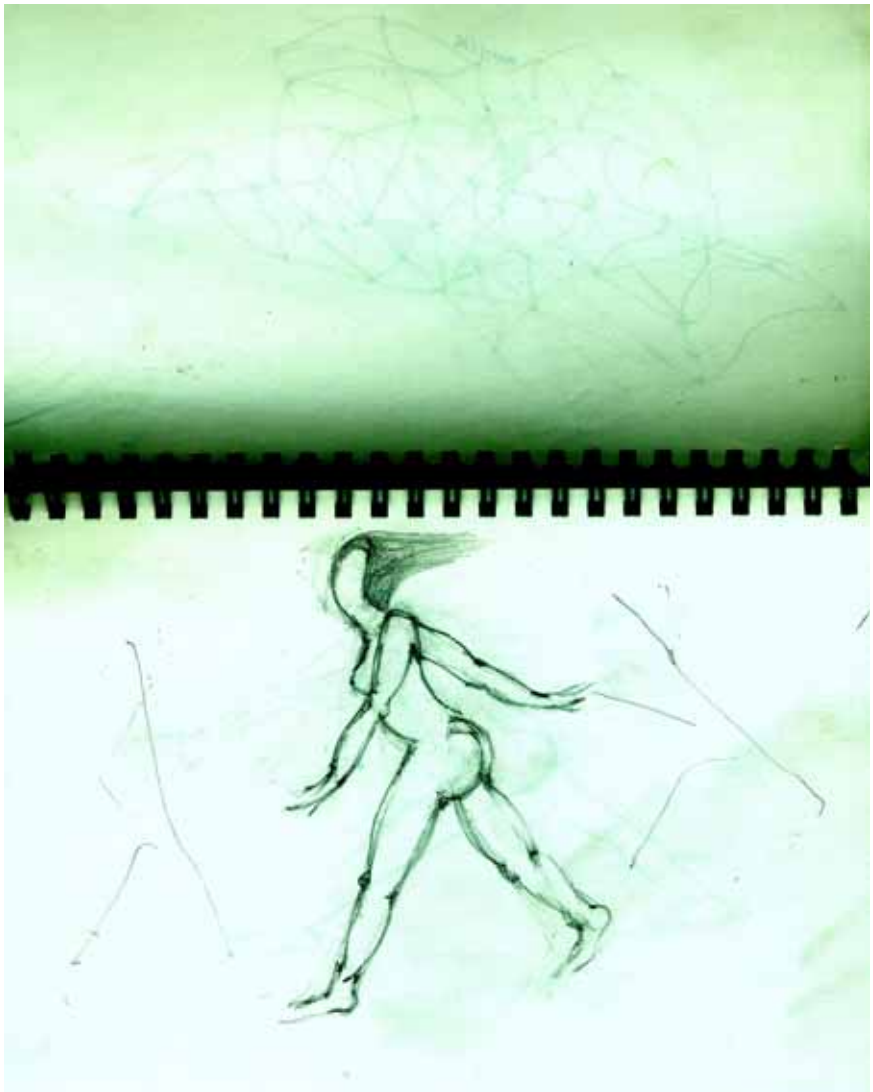
אך כששוטטה ונסחפה ממקום למקום, השיר הגיח. הוא הגיע עם האוויר, עם האור והמרחב והצטרף לרעשי העיר. הוא הופיע כקול וליווה את צעידתה. עיוורת לשמות הרחובות, היא נכנסה כל כולה לתוך העננה הקולית והקצבית ומאז הבחינה בה בשעות הבוקר המוקדמות כאשר הציפורים צייצו בגינות או כאשר ביושבה על ספסל, האזינה לרשרושי העיר המתעוררת.

כך גם הבחינה בשיר שהיא שמעה בדיבורו. כמו הציפורים וכמו קולות העיר, הוא ניצב מעליה, ער, גבוה, עשיר ורצוף תמיד ומעיד על אישיותו המשתוקקת. כאשר דיבר על הארכיטקטורה, על הבניינים שהקים, על המבנים שאהב, על הגיאוגרפיה, על המקומות, על החומרים, על השְלָדות, על השקיפויות, העיר עטתה את צורת דיבורו ונעשתה שיר. שכן, בעודו מדמיין אותם, מתאר אותם, מדקלם אותם, הבתים והבניינים הפכו לשיר. והשיר נפרשׂ. היא הקשיבה להטעמותיו, להטיותיו, להפסקותיו, לשתיקותיו, לחזרותיו, לצליליו הנמוכים והחדים וחשבה: "הוא המריה קָלאס של הארכיטקטורה הדבורה" וידעה כי הוא נותן לה את מה שייחלה לו: תמונתה המרהיבה של עיר דמיונית. אותה עיר שעליה חלמה ושהוא תיאר למענה, מלאת הטוב. שלמענה נאבק כדי שהמגורים יבטיחו חיים טובים ורווחה. הוא דיבר וכאשר דיבר, הטוב התגלה.

****

"מה רציתָ? למה חזרתָ?" שאל בהתייצבו מולה. פניה מופנות אליו, אמרה: "אני רוצה לשמוע אותך מדבר". הוא המהם מעונג וידע שהיא מתייחסת ברצינות לדבריו. זה החמיא לו. הוא חשב שעמה יוכל לברוא את העולם מחדש. בכל מקרה, זה מה שהיא מבקשת ממנו היום. כמו לפני ארבעים שנה כאשר נפגשו. היא חשבה: "שירו מעולם לא נטש אותי. אני יכולה לזמזם אותו יחד אתו". אז הבינה שהשיר הזה, השיר שלו, הוא המקום הנכון, המקום שבו הזיכרון האבוד של ילדותה יכול לשכון, להתכרבל

ולהסתובב כדי, סוף סוף, להתהלך בדרכו, להימלט ממה שלא הצליח להיות ואשר הופיע בדיבורו הפתוח והנהיר והתגלה במלוא דיוקו ובהירותו. או אז הביטה בו ואמרה: "נדמה שלא נפרדתי ממך מעולם", והזמינה שני ספלי קפה. חשבה: "כאן ועכשיו, נגעתי בקצה הדרך של מה שהייתי". אמרה לעצמה: "הנה, זה סוף המסלול". כשהמלצר הניח את שני ספלי הקפה על מפת השולחן הלבנה, הביטה בהם, פנתה לידידה ושאלה: "ועכשיו, לאן אלך?"



יוסי אלפי

ספרי לי על שעון הקיץ

ועוד שירים

סַפְּרִי לִי עַל שְׁעוֹן הַקַּיִץ
בִּתְחִלָּתוֹ שֶׁל סְתָו חַיַּי
סַפְּרִי לִי אֵיךְ וּמָתַי
כְּשֶׁטִּפַּסְתִּי אֶל חַלּוֹנוֹת הָאוֹר
לְלֹא סֻלָּם מִתַּחְתַּי

סַפְּרִי לִי עַל אוֹתוֹ הַחַיִץ
שֶׁפָּעַר תְּהוֹמוֹת מוּל עֵינַי
אֵיךְ צָמְחוּ תַּלְתַּלַּי
כְּשֶׁהִתְנַעַרְתִּי מִגַּלֵּי הַקֹּר
לְלֹא קֶרֶן שֶׁל חֹם מֵעָלַי

סַפְּרִי לִי עַל אוֹתוֹ שַׁעַר
שֶׁנִּפְתַּח בַּחֲרִיקָה מוּל פָּנַי
אֵיךְ עָלוּ תְּפִלּוֹתַי
כְּשֶׁבָּרַחְתִּי מִדָּתִי יַלְדוּתִי
וּמָצָאתִי בְּעַצְמִי אֶת אֱלֹהַי

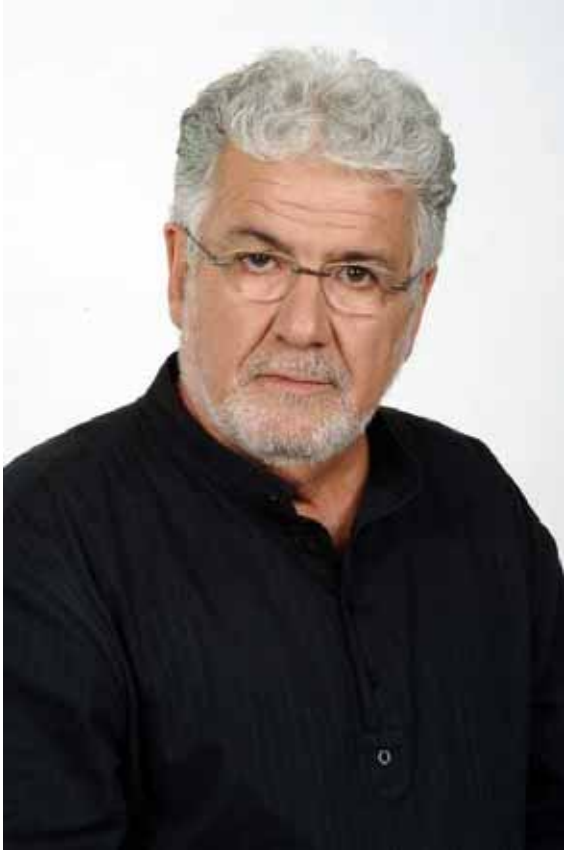
סַפְּרִי לִי לְאַט לְאַט
סַפְּרִי לִי מְעַט מְעַט
סַפְּרִי לִי אוּלַי אֵדַע
וְאֶפְתֹּר עוֹד בְּחַיַּי אֶת הַחִידָה.

לרשום את רגעי המים

לִרְשֹׁם אֶת רִגְעֵי הַמַּיִם
הַנּוֹגְעִים בַּמַּעֲבָרִים הַצָּרִים
שֶׁל הַנֶּפֶשׁ הַמְּחַפֶּשֶׂת
בַּמַּעֲצוֹרִים

לְהַדְפִּיס מֵחָדָשׁ אֶת הָאוֹר
הַפּוֹרֵעַ אֶת קְבוּצוֹת הַגִּידִים
שֶׁל הַחֵשֶׁק בַּמִּתְקַשֵּׁר
בְּאַלְמוֹנִיּוּת

לִזְכֹּר אֶת הַטּוֹב
לַחְרֹץ אֶת הַתֹּם
לִדְבֹּק בַּקַּיָּם
וּלְקַוּוֹת לְבִלְתִּי
נִתַּן לָחוּשׁ
בְּחוּשֵׁינוּ הַמְּפַגְּרִים



יוסי אלפי

יש אנשים שיש להם היסטוריה

יֵשׁ אֲנָשִׁים שֶׁיֵּשׁ לָהֶם הִיסְטוֹרִיָּה
כְּרִיכוֹת כּוֹרְכוֹת אֶת עֲבִי חַיֵּיהֶם
וְדַפִּים רַבִּים רוֹדְפִים עַמּוּדִים עַמּוּדִים
יֵשׁ בַּעֲלֵי סִפּוּר
וְעִטּוּר
וְכִתּוּר
וְצִיּוּן
וְגִוּוּן
וּתְקוּפוֹת אֲרֻכּוֹת שֶׁל צִנּוּן
לֹא יָבִיאוּ סוֹף לְסִפּוּרָם הָרָם
הַמֻּקְרָם
בִּקְצִיפַת עַנְנֵי אִישִׁיּוֹת

וּבְרִיאוּת
וּצְלִילוּת
וּקְרִירוּת
וְיֵשׁ אֲנִי, כָּמוֹךָ כָּמוֹנִי
שֶׁאֵין לָהֶם מִלְּבַד רְצוֹנָם
תַּאֲוָתָם
תִּקְוָתָם
כְּרִיכָתָם, הַמְּבַקֶּשֶׁת דַּפִּים
רַכִּים
שְׁקוּפִים
דַּקִּיקִים
שֶׁיָּצִיפוּ אֶת דַּעְתָּם
וְיָבִיאוּ אֶת תְּהִיּוֹתֵיהֶם
לַאֲחֵרִים.

באמצע מחוץ למרכז

מָצָאתִי עַצְמִי בָּאֶמְצַע
מִחוּץ לַמֶּרְכָּז
וַאֲנִי אוֹהֵב
אֶת כָּל מַה שֶּׁזָּז
וְרוֹאֶה שֶׁדְּבָרִים עוֹבְרִים
וַאֲנִי עֲדַיִן מְחַזֵּר
וְחוֹרֵז חֲרוּזִים
אֲבָל זֶה לֹא עוֹזֵר
שָׂם אֶת הַשּׁוּלַיִם בָּאֶמְצַע
כּוֹתֵב לְךָ שִׁירִים
מַאֲמָץ אֶת הַמֹּחַ
וְאֶת הַשְּׁרִירִים
אַךְ מוֹצָא עַצְמִי מָחוּץ לַמֶּרְכָּז
מַמָּשׁ בָּאֶמְצַע הֶעָבָר
הַמֶּרְכָּז

מרגלית מתתיהו

ליל חורף

סיפור

החורף נחת בסערה. הגשם ירד ללא הפסקה. הכבישים המוצפים חסמו את עורקי התנועה של תל-אביב.

"מה קרה?" נשמע קולו של השדר ברדיו, "בסך הכל גשם יורד על גוש דן וכל העיר כמעט נסחפת".

אנשים רצו מתחת למטריות שהתקפלו מן הרוח המשטה.

נסיעתה הביתה ארכה כשעה. צלילי מוסיקה קלאסית נעימה נשפכו לחלל המכונית והיו ניגוד גמור לסופת הרעמים והגשם שהיכו בזעם. הגיעה הביתה. פשטה את מעילה, הניחה את התיק הרטוב ופתחה את המטריה לייבוש. השעה חמש. ערב חדש, דן מרגלית ברקע...

נרדמה מול המרקע שהמשיך למלמל...

******

צלצול טלפון הקפיץ אותה מן הכורסה. השעה הייתה כמעט תשע ושלושים. הגשם עדיין נשפך על העיר ללא הרף. הוא היה על הקו. מזה מספר שבועות לא שמעה את קולו. יחסיהם היו תקועים. מאז אותו ערב שבו החליטו לקחת פסק זמן, לא התקשר. ולפתע הצלצול הזה. הוא נשמע מוטרד. בקולו שמעה רכות כלשהי ונימה של בקשה.

שאלה מה קורה אתו. הוא ענה עניינית. אמר שנתקע, מכוניתו שקועה בתוך השיטפון, המים הזורמים חדרו למנוע ואינו יכול להניע אותה והוא זקוק מאוד לעזרתה. הוא חונה בין רחוב הירקון ושד' נורדאו ליד מלון גרנד ביץ'...

מה עושים? ככה, פתאום קריאה לעזרה. כאילו לא ניתק ביניהם הקשר. כאילו רק אתמול עוד לחש לה מילות אהבה. הכול חזר אליה. הגעגועים, הצורך לשמוע את קולו... געגועים לאותם רגעים בהם שכחו את כל הסובב אותם, והיו רק שניהם ואהבתם... עד שנסדקו היחסים... קבעו להיפגש בשעה עשר ליד "הבימה".

האנשים הלכו ברחוב כפופים, נאבקים מול הרוח הדוחפת אותם לאחור. היא חנתה במקום שיכול היה לזהות את מכוניתה. הוא הגיע בשעה בעשר ושלושים. כרגיל - מאחר. לא השתנה דבר. נכנס למכוניתה, הביט בה בחיוך, באותו חיוך שהמיס אותה תמיד, רכן אליה לנשקה... "תודה", אמר לה.

והיא עדיין לא שחררה את המעצורים...

השתיקה המוזרה ביניהם ארכה כמה דקות. הוא שאל לשלומה. היא ניסתה להרגיע את דאגתו למכונית. נסעו אל המקום בו חנתה מכוניתו. הוא נשם לרווחה - היא שם עדיין, לא גררו אותה,

חונה בפתח המלון, רטובה בתוך הלילה קר. היא קרבה את חרטום מכוניתה אל מכוניתו. זרם חשמל עבר בין שתיהן. מעגל קסמים מוזר החל להסתובב בתוך הרוח הקרה.

היא לחצה על דוושת הדלק, מאלצת את מנוע מכוניתה להזרים אנרגיה.

******

מכוניתו עקשנית, לא קיבלה את החום המוצע. הניסיונות עלו בתוהו.

השעה אחת עשרה ושלושים. השאירו את המכונית התקועה לחסדי הלילה... נסעו לחפש תחנת דלק וספריי מייבש פלטינות. רחובות תל-אביב היו ריקים. אורות הפנסים השתקפו בהבהקים על הכביש, נסעו ברחוב אבן- גבירול ודיזנגוף. מוזר לנסוע ברחוב לא מפוקק, ללא עצירה, ברחוב החשמונאים. דירתו שם... לשם נהגה להגיע אחרי יום עבודה ולהישאר ...

******

תחנת הדלק ברחוב יגאל אלון הייתה סגורה. חזרו שוב למרכז העיר. נסעו לאורך הטיילת. הים נראה כמו גוש שחור מאיים, סוער. הגשם לאור הפנסים נראה נאבק ושוצף. לא מזמן הייתה כאן ממלכת הקיץ.

תחנת דלק הדולפינריום סגורה. שוב חזרו אל מכוניתו. אולי תתרצה. דבר לא נע.

השעה שתים עשרה ורבע.

הוא ניסה עדיין להתניע. עקשנותו וסבלנותו היו ראויים להערצה. הזיז חוט לצד ימין, ייבש בסמרטוט חוט בצד שמאל, לחש מלים אל תוך המנוע. רגלה נחה כל הזמן על דוושת הדלק של מכוניתה, מזרימה אנרגיה. הניחה לדקות את ראשה על גב המושב. מדי פעם הציצה על הנעשה בחוץ. נערות ונערים חצו את הרחוב בעליצות נעורים סוערת... גבר שחזותו נערית יצא מפתח מלון "גרנד ביץ'" התקרב למכוניתה. שאל אם הוא יכול לעזור. כמובן שלא. זו הייתה שאלת נימוסין בלבד. הוא חזר למלון. כעבור עשר דקות הגיח שוב וחיוך על פניו. "נו?" - הוא שאל, "עוד לא הצלחתם? אולי תזמינו גרר?"

השעה כמעט רבע לאחת.

הוא עדיין ניסה להתניע ללא ליאות... הציע שנעשה סיבוב נוסף במכוניתי כדי לחפש ספריי מייבש. שוב ניתקו את כל החיבורים סגרו את הכנפיים של שתי המכוניות.

נוסעים. הגשם ממשיך לרדת, טוב שהמכונית שלה לא משתעלת... רק מגבי השמשה נראו עייפים. הגיעו לרחוב נחמני שנוגע בשדרות רוטשילד, ואחר לאחד העם, חלפו ליד קרל נטר... הבתים הישנים נבלעו בערפל הלילה. שקט ברחובות הקטנים של תל אביב הוותיקה. העצים נטפו מים, המרזבים נהמו בקול זרימה מתכתית נחתה מראש גגות רעפים, אל פתחים פעורים כמו פיות אל המדרכה.

תל-אביב של לילה חורפי.

השעה כמעט שתיים אחר חצות. חזרו אל המכונית המושבתת. אותו הגבר יצא שוב מפתח המלון ואמר: "זרוק את המכונית לים ותקנה חדשה."

ניידת משטרה עברה באיטיות, עיני השוטר סקרו בסקרנות. הביט ואחר נסע הלאה. מאי-שם התקרבה מכונית פרטית, בתוכה זוג צעיר, נכנסו לחניון המלון. כעבור מספר דקות צעדו לעבר

הכניסה של המלון. היא בשמלת כלה לבנה, בוהקת ומרשרשת, עקביה מטופפים בין טיפות הגשם, מרימה בעדינות את קצה שובלה, מנסה להדביק את צעדיו המהירים של בן זוגה. הוא בחליפת ערב. הוא מושיט את ידו לקראת ידה שלא תמעד... היא נתמכת... חתן כלה צועדים לעבר חייהם. נבלעו בפתח המלון. אולי אהבה גדולה ביניהם, אולי פשרות גורל, אולי...

התעוררו בה זיכרונות... מה קרה בין נקודת ההתחלה ועד לפסיק של היום... החיוך של אז... הציפיות, הניסיון והכאב.. האהבה...

******

שמעה אותו מטלפן לחברת גרר. השעה שתיים ורבע אחר חצות.

אוטובוס תיירים ענק הגיח, ניסה לחנות בחזית המלון. שתי המכוניות שלהם חסמו את מקום החנייה. נהג האוטובוס תמרן בזהירות. לאחר שסיים את שיחת הטלפון, התקרב לחלון מכוניתה.

"מה עם חברת הגרר?" - שאלה.

"יש לחכות כשעה וחצי," ענה.

היא הניחה שוב את ראשה על מסעד המושב.

הוא ביקש ממנה להמשיך ללחוץ על דוושת הדלק... היא בעיניים עצומות - לוחצת... האם האנרגיה שלה תעזור? הוא בעקשנות מנסה להניע...

השעה כמעט רבע לשלוש. קולות שיחה חדרו לאוזניה. פקחה את עיניה. קבוצת אנשים יצאה מפתח המלון ופנתה לעבר האוטובוס. בידיהם תיקים ומזוודות. נעו באיטיות, פיזרו את השינה מעיניהם. פניהן של הנשים הצעירות כבר היו מאופרות. לאן? טיול בארץ? לשדה התעופה?

היא השתוקקה תמיד לצאת אתו למסע... יחדיו...

השעה שלוש לפנות בוקר.

היא הביטה בו מתוך המכונית ועקבה אחר תנועותיו... זיכרון תנועות גופו מעל גופה הציף אותה בחום... אהבה כל כך להביט בפניו כשהוא נע בתוכה...

לפתע אחזה את המכונית טלטלה של התעוררות... ראתה את החיוך הרחב שעלה על פניו. המנוע החל להשמיע קולות חיים. הוא סימן לה באצבעו שמשהו טוב קרה. החיוך המסוים נתן ברק בעיניו. ברק המוכר לה מרגעים אחרים... המתינו. המנוע המשיך להתחמם. המכונית חזרה לחיים. העקשנות השתלמה. הוא ניגש אליה ועטף אותה בזרועותיו. הציע שיסעו למוסך, וישאירו שם את המכונית. היא תיסע אחריו. הוא החנה את המכונית בפתח המוסך והצטרף אל מכוניתה.

איזו הקלה. מבטיהם נפגשו.

******

רעב פתאומי תקף אותם. נסעו לטאבון ברחוב קרליבך, השעה הייתה כמעט ארבע לפנות בוקר. אישה צעירה ונאה עמדה מאחורי הדלפק, לבדה. מדברת עברית עילגת במבטא רוסי. הזמינו דברי מאפה ממולאים בגבינה מלוחה. וקינחו בהנאה עם עוגת אוכמניות ותפוחים מתובלת בטעם וניל.

משאיות החלו לפרוק סחורה בשוק. נצנוצי שחר ראשונים החלו לבצבץ. היו בדרך לביתו. סיבוב אחרון ברחובות תל-אביב בליל חורף סוער. הגיעו. הוא פשפש בכיסיו בחיפוש אחר מפתחות הדירה. לרגע נעצרה נשמתה. האם שכח אותם בתוך המכונית? לא.

השעה ארבע ורבע. האם לעלות לדירתו? האם לנסוע הביתה? בעוד כשלוש שעות עליה להתכונן ליום עבודה חדש. המחשבות החמות הגיחו כאורחות לא קרואות כמו הגשם השוטף.

הוא הביט בה בעיניו היפות והעייפות.

היא נענתה לנשיקתו הרטובה.

ורדה ברגר, ריבוע אדום

גליה אבן חן

מזל טוב תומר! הגעת לגיל ארבעים ושתיים

סיפור

עם המשפחה

בוקר. אנחנו ממהרים לגן ולעבודה. בעלי מתקלח. אני התקלחתי כבר אתמול בלילה. הנה הוא צועק שאחזור לקנות את הסבונים שקניתי פעם, כי הסבון החדש מריח לא טוב. הנה הוא צועק שלא אפתח את הברז של המים הקרים במטבח, כי יוצאים לו בדוש רק מים חמים. הנה הוא חוזר וצועק שלא תליתי את המגבת שלי לייבוש ועוד מעט היא תירקב.

אני מבחינה שאין חלב במקרר, ומי לא שותה קפה בבוקר? אני יורדת במעלית מקומה עשרים ושתיים במגדל בו אנו גרים למכולת הסמוכה. אני חוזרת ומתיישבת לאכול ארוחת בוקר עם בננו. אנחנו אוכלים יוגורט. בבוקר נחמד לאכול משהו קל. הילד אומר שהיוגורט "חמוס" לו ושואל למה הוא "סריך" ללכת עכשיו לגן. הוא מחליף צ' בס' וחברה המליצה לי לקחת אותו לקלינאית תקשורת. אבל אני חושבת שאצליח להתמודד עם שיבושי הלשון בעצמי, אז אני אומרת לו שאומרים "חמוץ" ו"צריך". "חמוס" ו"סריך" זה לא מתוק ולא נחמד. אם הוא ימשיך לדבר כך עם טעויות גם בשנה הבאה בגן חובה, הילדים יצחקו עליו והוא יסבול.

תוך כדי התיקון והאזהרה אני נזכרת איך רק לפני שנה או שנתיים כל כך אהבתי את השיבושים שלו, איך הסעתי אותו לחוג בישול ובדרך היינו שרים בקול פרוע: "אדון לימון שתה המון/ היה חמוס לו בלשון". הייתי משבשת את המילה "חמוץ" יחד אתו בקול תרועה גדול. עכשיו אני מאשימה את עצמי, שאני עצמי גרמתי לליקויי השפה הללו.

למה רשמנו את הילד דווקא לחוג בישול? האמת היא שאנחנו משפחה לא מבשלת. אנחנו מגיעים כל יום בשמונה בערב מעבודה בהיי-טק ואז כבר אין כוחות. אז חשבנו שאולי נגדל בן בשלן. פעם בשבוע ביום של החוג אני מקדימה לצאת מהעבודה.

בינתיים בעלי יצא מהמקלחת. שיער רטוב וגוף יבש לבוש ג'ינס, חולצת טריקו בצבע תכלת, ועליה במעט רישול מונחת חולצת צווארון לבנה. הוא שואל אם יש חלב לקפה, ומציין שאתמול גמר את החלב כששילב אותו בקורנפלקס. אני שולפת מהמקרר קרטון חדש מלא בחלב טרי. בעלי אומר שהוא מאוד אוהב איך שאני מתקתקת מדי בוקר את כל המשפחה, כמצופה מראש צוות בעבודה.

המכולת שלנו מלאת תוכן. לא מזמן התחתנה האחראית על המלצריות בבית-הקפה הצמוד לקיוסק עם אחד השכנים. תמיד סמפטתי אותה. למעשה היא זו שניהלה בפועל את בית-הקפה, כי בעל המקום זקן וחולה. כנראה גם השכן שלי הכיר אותה בעבודה וחשב כמוני שהיא מקסימה. לא מזמן היא ילדה וכנראה תתחיל בקרוב ללמוד, כך שבעל בית-הקפה יצטרך למצוא

עובדת אחרת. זוג הספרים התגרש, ומעניין אם יפתחו שתי מספרות מתחרות. הצלם שמצלם לTIME גילה בגיל ארבעים ושבע שהוא הומו. הוא התגרש ונישא לבחור בן עשרים ושתיים.

המכולת משרתת את המגדל שלנו ועוד כמה מגדלים סמוכים. המחירים לא יקרים בהשוואה לסופר הקרוב, ואולי כן יקרים בהשוואה לאזורים אחרים בארץ. אבל צריך לקחת בחשבון את מחיר השכירות היקר שמשולם עבור החנות, ולהבין אותי, שאני קונה במחירים יותר יקרים, כי אין לי זמן לחסוך.

רוב השכנים שלי קשישים, שעברו לדירות שבמגדל רק אחרי פנסיה או פנסיה מוקדמת. הם השקיעו את מיטב חסכונותיהם בדירה גדולה, בעוד שבעבר, דווקא כשהיו צריכים דירה רחבה בשביל הילדים, גרו בדירות קטנות יותר. אנחנו משלמים משכנתא, ובסכום ששילמנו עם קניית הדירה, ההורים של בעלי עזרו.

בעל חנות המכולת נחמד בעיקר לקשישות, גם כי הוא יודע שהעסק שלו תלוי בהן, וגם כי הוא אדם נחמד בלי קשר. הוא שולף לסבתות את הירקות והפירות הכי טריים, ומקפיד גם למכור פירות מקולפים, אותם הוא קונה מאישה שמקלפת אותם. את המשלוחים הוא מביא לבית הלקוחות בעצמו, כשאת החנות הוא משאיר עם העובד שלו, שעליו הוא סומך.

בעל חנות המכולת טוען שהוא מכיר אותי יותר טוב מבעלי. תשאלו מה העניין שיש כבר למצוא בבעל חנות מכולת, ואשיב לכם שהוא גבוה ורזה, חסון וגמיש, בעל שיער בלונדיני מתולתל שופע, שצילום שלו לא יכול לבייש כל ירחון אפנה.

שנינו אוהבים מוסיקה ישראלית, בעיקר מלחינים ומבצעים צעירים שהתחילו לא מזמן להופיע, ואפשר להאזין להם רק בהופעות ולא ברדיו או בטלביזיה, ושחלקם אפילו לא הוציא דיסק ראשון. בעלי אוהב רק את אריק אינשטיין והוא כבר נפטר השנה, וגם כשחי לא הופיע. כך יוצא שפעם בחודש אני הולכת להופעה לבד. כך יצא שבהופעה האחרונה של דניה לנדסברג פגשתי לגמרי במקרה את בעל חנות המכולת. כיוון ששנינו הגענו לבד, ישבנו ביחד. מאוד נהנינו מההופעה וגם מהחברה. מאז כל פעם שאני קונה אצלו משהו, הוא מזמין אותי להופעה. הוא מציע שנלך להופעות שכבר ראה ונהנה. אולי ללהקת "שלנה עליך"? אולי לטליה אליאב? דני גלבוע? אביגייל רוז או נעם רותם? באופן עקבי אני תמיד מסרבת, מפחדת להקניא את בעלי. בעלי אומר שכבר נמאס לו לשמוע על חנות המכולת ועלינו השכנים, שמרכלים שם אחד על השני, ושאם אני רוצה ללכת עם בעל המקום להופעה, אז שאלך. לא מפריע לו והוא סומך עלי. אנחנו לא חיים בערב-הסעודית ומותר לי שיהיו לי חיים מחוץ לנישואין. רק זיון מהצד יוכל לשתק את הקשר בינינו, כי זה מה שקובע. בכל זאת, אני לא רוצה להקניא אותו ושומרת על מרחק היכן שאני חושבת שצריך.

בעבודה

אנחנו יושבים במשרד שלושתינו: עדי, תומר ואני. עדי ואני בשנות העשרים המאוחרות. תומר בן ארבעים ואחת. עדי תמיד מגיעה לעבודה במיני קצרצר עד גובה הירכיים, גם בחורף עם גרביונים שקופים. בהתחלה היא נראתה לי זנזונת, אך עד מהרה התגלתה הפוריטניות שלה ונאמנותה לחבר שלה. המשרד שלנו הוא חלק מבנק גדול, וכרגע אנחנו מפתחים תכנה לחישוב חשבון ה"עובר ושב". עדי ותומר עושים את העבודה היותר מעניינת של פיתוח התכנה, ואני מדבגת. השעמום שורה על שלושתינו.

עדי מספרת שהיא והחבר שלה ביחד כבר ארבע שנים ושהיא מאוד רוצה להתחתן. בכל שנה כשהם חוגגים את יום ההיכרות, עולה הרצון הזה. החבר טוען שהם עדיין לא מבוססים ושהיא צריכה להמתין בסבלנות. לדעתה, כבר מזמן יש להם די כסף. שניהם עובדים ושתי משכורות יספיקו כדי להקים משפחה. אני מציעה לה לאיים עליו בפרדה, אבל לא בטוחה שהעצה שלי טובה. היא משיבה שכבר ניסתה את הטקטיקה הזו, אבל הפרדה נמשכה רק כמה שעות והיא לא באמת הרשימה אותו.

תומר לא מתערב. הוא רכון אל המחשב ועסוק בעבודה. שרירי רופסים, גופו כפוף כלפי מטה ועור פניו מצולק, כנראה מפצעי בגרות שסבל מהם בעבר.

אני שואלת את תומר מה חדש. אני מחפשת עניין בשעמום של העבודה ושואלת אם היה אתמול בבליינדט. הוא משיב בחיוב.

אתמול הוא נפגש עם גרושה בת גילו. אישה קריירסטית. היא הזמינה אותו למטבח שלה תוך כדי שהיא מבשלת. היא אמרה שזה הזמן הפנוי היחיד שיש לה. שני הילדים שלה גם היו נוכחים. היא התעניינה בעבודה שלו ובחברים לעבודה. על העבודה לא היה לו מה להגיד. הוא סיפר לה קצת על עדי ועלי. היא לא הייתה מרוכזת בשיחה ואמרה שהעבודה שלו נשמעת לה מרתקת, אף על פי שלא נידב כל פרט של מידע על העבודה. בעוד שניסו לשוחח, הגדול שפך את הקטשופ על השולחן ולקטן יצא קקי בתחתונים. קקי זה מה שהיה חסר לו. היא הסבירה שהגדול היפר-אקטיבי וקקי זה טבעי אצל הקטנים.

עדי שואלת אם היה סקס. זו השאלה הקבועה של עדי בקשר לבליינדטים של תומר. תומר אומר שזה מובן מאליו שלא היה. איך יכול להיות סקס עם שני ילדים ערים באמצע היום? בנוסף לכך, הפרטנרית שהכיר סיימה להכין את הארוחה, התנצלה שהפשירה בשר רק לילדים, .עכשיו היא מוזמנת ליום הורים, כך שהפגישה שלהם הסתיימה. היא פשוט סילקה אותו, אפילו בלי שטעם מהבישולים שלה.

עם המשפחה

אנחנו: הילד, בעלי ואני, נוסעים עם זוג חברים למתקן הכליאה "חולות" שבנגב. זוג החברים הם דרור ובעלה. אנחנו הכרנו ביניהם, וכעת דרור בהיריון בחודש חמישי. דרור היא חברת ילדות שלי ובעלה עובד עם בעלי. היא מתנדבת בהוראת עברית בארגון לזכויות אדם. אני נוהגת. יכולתי לחסוך לעצמי את הנהיגה, כי בכל שבת מתארגנת לשם נסיעה מתל-אביב. דרור שמחה שאנחנו נוסעים ברכב ולא בהסעה, כי נמאסו עליה כל השמאלנים, שרק מדברים גבוהה גבוהה על כמה שצריך לעזור לפליטים, אבל לא מכירים אפילו פליט אחד באופן אישי. אנחנו נוסעים לבקר את פראנק, אחד התלמידים לעברית של דרור שהפך לחבר קרוב.

אני מביטה דרך זגוגית המכונית בנוף. האדמה הצמאה חורצת חריציה ומחכה לגשם ראשון. לאט, לאט, אני מתרגלת לנוף, עד שהוא משעמם אותי. השעמום מהנוף מזכיר לי את השעמום בעבודה.

אני מספרת שביום שישי לפני שבוע הייתי עם תומר מהעבודה בסרט שעסק בגירושים. תומר אמר שבשלב זה של חייו מוטב לו לראות סרטים על נישואים.

נורית דוד, סירנות בנמל

דרור מעירה שזה לא בסדר ללכת ביום שישי בערב לסרט עם ידיד. ביום שישי בערב מוטב ללכת לסרט עם בן הזוג, מה שנקרא "להשקיע בזוגיות". בעלי אמר שזה לא מפריע לו, גם כי מדובר בסרט שלא רצה לראות, והיה לו נחמד לשבת בבית ולראות סרט אחר ב D.V.D , וגם כי אם הם היו רואים את תומר אפילו רק פעם אחת, הם היו מצטרפים לחוסר הדאגה שלו. דרור הוסיפה שכבר שמעה עליו וברור לה שמדובר בידידות בלבד, אבל בכל זאת.

כשאנחנו מגיעים, פראנק לא מפסיק לחבק את דרור ולכנות את כולנו "המשפחה שלי". הוא צריך לחתום בכלא שלוש פעמים ביום: בשמונה בבוקר, באחת בצהריים ובשמונה בערב, כדי שלא יברח. אחרי שחתם באחת, אנחנו יוצאים אתו, אבל אין לאן, אז אנחנו פשוט נפלטים מהכלא אל המדבר.

פראנק, שזו לנו היכרות ראשונה אתו, מספר לי ולבעלי, שעבד בארץ חמש שנים בתור מוסכניק, פרנס את עצמו וגם למד עברית. העברית שלו די טובה. לא מזמן, לאחר שלא קיבל משכורת במשך כל השנה האחרונה, הוא קיבל הודעה להתייצב ב"חולות".

הילד מסתובב בינינו. מדגדג לנו את הקרקפות עם ענף יבש של שיח שמצא בסביבה. אני מקווה שזה בסדר שלקחנו אותו אתנו, כי ממליצים לא להביא ל"חולות" ילדים. אני מקווה שהוא לא עובר טראומה. בסך-הכול נראה שהוא די משועמם ולא מבין הרבה. ואולי הוא כן מבין?

אנחנו מדברים על פוליטיקה. בעלי אומר שהמדינה שלנו היא גיהינום אם היא כולאת פליטים, ושפליטים צריך לקלוט. תמיד כשמדברים על השואה אומרים שהעולם שתק, ואנחנו עושים יותר גרוע מלשתוק.

כדי ליצור דיון אני חוזרת על דברים שאומרים חלק מחברי הכנסת, כמו שבארץ חסרים מקומות עבודה גם לישראלים שנולדו כאן, ואז אני ממשיכה שאולי אפשר לקלוט פליטים במקום עובדים זרים. הבעיה היא שחברות כוח-האדם מרוויחות מהעסקת עובדים זרים, וחברי הממשלה מרוויחים מחברות כוח-האדם. פראנק שותק, כאילו הדיון שלנו לא קשור אליו בכלל.

הילד מתערב ואומר ששרה נתניהו מבזבזת לביבי נתניהו את הכסף. בעלי מתקן אותו, שהיא מבזבזת למדינה את הכסף, ואני סותמת לשניהם את הפה בטענה שהיא בכלל לא מעניינת.

בעלי חוזר לדיון על הפליטים ואומר שאין מסתננים יותר. הממשלה בנתה גדר הפרדה גבוהה ומפחידה, ואף אחד לא יכול לחדור לישראל. מדובר בחמישים אלף פליטים בלבד, שכבר נמצאים כאן ואותם צריך לקלוט.

פראנק מספר שנטש אישה וילדים בדרפור. אני מרגישה שהוא מדבר אלי, כל כך מנומס ונוגע, אבל מבינה שאין לנו סיכוי. אני משתדלת לא ליצור אתו קשר עין, כדי שבעלי לא יבחין במבט שלי המאוהב.

בעבודה

אנחנו בארוחת צהריים. עדי ואני מורעבות ומעמיסות אוכל על הצלחות שעל המגשים. אני עוף עם שעועית ירוקה ואפונה והיא גולש עם פירה. תומר לוקח מהמזנון רק ארבע עגבניות שרי טריות שבחר. הוא מוציא מתיק הגב שלו חפיסת פריכיות אורז ארוזה בשקית סופר, צנצנת רוטב פסטו ופחית מיץ אננס, המשקה האהוב עליו. על פריכיות האורז הוא מורח את רוטב הפסטו, פורס את העגבניות ומוסיף אותן למתכון. הוא טבעוני, ולכן יש גם מוזרות וגם ספקנות באוכל שלו.

תוך כדי הארוחה אנחנו מדברים על הבליינדט שהיה לתומר ביום שלישי. הוא אומר שהתחיל למספר את הפגישות העיוורות שלו, וכשיגיע למאתיים יפרוש ויחכה ל"מקרה שיקרה", כפי שכתב מאיר אריאל.

ביום שלישי הוא הכיר אחת בת חמישים שיש לה חבר, והתעצבן עליה מאוד שלא אמרה לו זאת מראש כבר בטלפון. היא סיפרה לו שהחבר שלה לא מבלה אִתה אף פעם, שהם נפגשים רק בחדר-השינה שלה, שיש לו עוד כמה בנות במקביל אליה, חלקן החברות הכי טובות שלה. עוד היא סיפרה שהוא מעדיף צעירות על מבוגרת כמוה, אפילו שהיא צעירה ממנו בשבע שנים. עדי ביטלה את כל הקשר ואמרה שלגברת הזו אין אפילו יזיז. תומר היה מופתע מהעובדה שבעיניי עדי היא פנויה, והמשיך לדבר על הבחורה מיום שלישי. היא אמרה שנמאס לה מאנשים רעים ושהיא מחפשת מישהו טוב. כשתומר העיד על עצמו שהוא בחור טוב, היא השיבה שהחבר שלה (כך היא קראה לו) יותר נחמד. בנוסף לכל התלונות שלה על החבר, תומר נזכר שהוא גם לא עוזר לה לגמור. תומר שואל אותי ואת עדי למה היא מתכוונת, ועדי עונה לו שיחפש בגוגל.

עדי שואלת את תומר מתי כבר יהיה לו סקס, מתי ידווח שזיין. תומר משיב שהוא רוצה מין רק מתוך קרבה ולא מתוך זרות.

עם המשפחה

לפני כמה דקות הגיע משלוח הפיצה. כבר סיימתי לקלח את הילד. אנחנו אוכלים והפטריות שעל הפיצה שורפות לנו את הלשון. הילד מספר שהיה חרוץ היום בגן והספיק לצייר חמישה ציורים יפים. הוא אומר "חרוץ" ולא "חרוס", "ציורים" ולא "סיורים", כלומר: הטיפול שלי בשיבושי הלשון שלו הצליח, גם ללא קלינאית תקשורת.

בעלי מתעניין בתומר מהעבודה. הוא שואל אם שוב קפצה עליו קרפדה או אולי נחשית ארסית, תוך כדי שהוא מוציא ומכניס את הלשון. בעלי מציע שילך עם מבוגרות. כל אלו שלא הולך להם מוצאים מפלט אצל בנות הגיל השלישי. אני מסבירה שגם למבוגרות קשה אתו. הנה הכרתי לו את אימא של דרור: אלמנה טרייה ושופעת חיים. היא טענה שהוא קמצן, וסיפרה שהתעקש להזמין לה רק קפה, ועוד במסעדת דגים. בעלי משיב שלאימא של דרור יש מספיק כסף כדי להזמין את עצמה, ובטוח בכך שהיא זו שגררה אותו למסעדת דגים יקרה. בעלי אומר שכל עוד אני מבלה עם תומר הוא לא מודאג, ברור לו שאין לי שום עניין במכוער הזה. אני מגוננת על תומר ואומרת שהוא בכלל לא מכוער, דווקא תווי הפנים שלו יפים, זה רק האקנה והיציבה, אף על פי שאני חושבת כמו בעלי שהוא מכוער. בעלי מוסיף שתומר הוא השומר האישי שלו. כל

עוד תומר הוא הידיד הקרוב שלי, ברור לו שלא אבגוד. אני משיבה שאנחנו לא זוג פתוח והנאמנות בינינו תחיה לנצח.

בינתיים הילד שוב נרדם במיטה הזוגית שלנו. אני נאלצת לקחת אותו על הידיים ולהעביר אותו למיטה שלו. בעלי עונה על מיילים ואני מבקשת ממנו שיצחצח שיניים ויקדים לישון, כי אני כבר עייפה, אבל לא מסוגלת להירדם בלעדיו.

בעבודה

סיימנו לתכנת. אנחנו מזינים פרטי חשבונות "עובר ושב" למחשב. עדי מורחת לק בצבע תכלת זוהר על ציפורניה.

עדי שואלת את תומר אם לא קרה שהוא דחה בחורה. תומר משיב שרק פעם אחת. הם נפגשו לבקשתה בגינה ציבורית סמוך לביתה. בהתחלה ביקשה שינדנד אותה על הנדנדה ויסובב אותה על הקרוסלה והוא נדנד וסובב. לאחר מכן אמרה שאף אחד לא מחבק אותה, והתחילה לחבק עצים ולמרוח נזלת על עליהם. לבסוף נעמדה על ארבע, הצטרפה לחבורת החתולים והחלה ליילל כחתול. כשתומר שאל אותה למה קבעה אתו דווקא בגינה, היא ענתה שהיא מחפשת מישהו שיקבל אותה כמו שהיא. תומר הסביר לה שכנראה זה יהיה מישהו אחר. עדי אומרת שחבל שסירב לה, ואולי דווקא אתה היה לו סוף כל סוף סקס. תומר חותם שמוטב כך.

מנהל השיווק של הבנק נכנס לחדרנו, בטענה שהתקלקל לו העכבר. תמיד מתקלקלים לו דברים, למשל: המקלדת, או שחסרים לו דברים כמו: קלסר או שדכן סיכות. מתחילת החודש הוא אומר שהוא חייב לפגוש אותי ביחידות ואני מתחמקת ואומרת לו ש"בהזדמנות", כי אני לא רוצה לפגוע בו.

אני חושבת שאם נתיידד הדבר יקניא את בעלי. בכל זאת, מדובר במנהל שיווק. בטח גם אם לא נעשה שום דבר, לא אפסיק לדבר עליו בבית וזה יפריע לזוגיות. מוטב לשמור מרחק. אני ממשיכה לצאת לפעמים אחרי העבודה עם תומר. ברור שגם עדי מוזמנת, אלא שהיא לא מצליחה להכיל את תומר, כך שאנחנו יוצאים בלעדיה.

עם המשפחה

שעת צהריים. השתחררנו במיוחד מהעבודה והגן. אנחנו בברית של התינוק הבכור של דרור ובעלה. כפי שכבר סיפרתי, אנחנו הכרנו ביניהם והם החליטו להינשא כשבועיים לאחר שהכירו. דרור היא גננת מעולה, שהורים רוצים שתקבל את ילדיהם לגן שלה. בעלה חושש שבנם לכשיגדל קצת ויבין, יקנא בילדי הגן. לברית הגענו די שבעים, כך שאנחנו מנשנשים סיגר מרוקאי, שעשוי לא חריף במיוחד, כדי שיתאים לטעמם של כל המוזמנים. רק בשמחות אנחנו מרשים לעצמנו להשתכר, וכך גם בברית הזו.

בעלי ואני משוחחים עם חברותיה הגננות של דרור וממצים את השיחה מהר. בעלה מצטלם עם התינוק ועוד מוזמנים, שחשוב להם להצטלם. אנחנו יוצאים שלושתינו: בעלי, הילד ואני לרחבת הריקודים. ברקע נשמעת מוסיקה ברזילאית.

בעלי הוא רקדן מעולה, חובב שמחות, בעיקר בגלל הריקודים. יופיו קורן, גבוה, רזה וספורטיבי, בעל תווי פנים עדינים עם שיער שטיני מלא ועיניים ירוקות. נישאתי לו בעיקר בגלל היופי, שהזדקר לעיניי כבר כשנפגשנו. אני פחות יפה. גם אני גבוהה ורזה, אך גמלונית, ובתווי הפנים שלי יש משהו גס, כך אמרו לי אנשים שאומרים את האמת בפרצוף. לשמחתי, הילד דומה בעיקר לו. בעלי שומר על כושר ורוכב כל בוקר על אופניים לעיר סמוכה, שם מקום עבודתו. לי ספורט נראה כמאמץ מיותר, ואני לא מתעמלת כלל.

בעלי מסובב אותי ומרים באוויר. ברגעים אלו של תנועה ברור לי שהיה שווה להתחתן אתו. הילד מסתובב בין שנינו. בעלי מרים אותו, מניח בין שנינו ואנחנו מכווצ׳צ׳ים אותו ביחד. צחוק גדול משתחרר מפניו. כמה טוב שנולד לדרור ולבעלה תינוק. כמה טוב להיות בשמחה ולא בלוויה. לרגע אני נזכרת בתומר, שתמיד סובל באירועים ומחפש כל תירוץ כדי להתחמק מהם.

בעבודה

היום יום הולדת לתומר. עדי הכינה כדורי שוקולד משוקולד מריר, ואני קניתי קרטון פחיות מיץ אננס. אנחנו מרימות אותו ארבע פעמים על כיסא, פעם אחת לכל עשר שנים בלי השארית.

אחרי העבודה אנחנו יורדים שנינו לבית-הקפה הסמוך, שם הוא מזמין בדרך-כלל כוס תה בלבד, כי התפריט של בית-הקפה לא מתאים לטבעונות שלו. עוד לפני שהמלצרית מנקה לנו שולחן שהתפנה, אני אומרת לו ששכחתי את המשקפיים במשרד, ושיעלה אתי כדי לעזור לי לחפש.

במשרד אני שולפת את המשקפיים מהתיק ואומרת לו שאין צורך לחפש אותם, ושעכשיו עושים את זה. הוא לא מבין למה אני מתכוונת. אני מבהירה שעושים סקס. אני מנתקת את המחשבים שלי ושלו מהכבלים ומבקשת את עזרתו. אנחנו מורידים את המחשבים לרצפה, מחברים את שני השולחנות, ומאלתרים שתי כריות מתיקי הגב. כולו אחוז פליאה שככה על השולחנות, אבל אני החלטית.

הוא שואל אם עכשיו הוא צריך להתפשט, ואני משיבה לו בחיוב. הוא שואל אם עם גרביים או בלי, ואני משיבה לו שעם בעלי זה עם גרביים, אבל אתו בלי. אני מניחה את ידיו בין ירכיי ומסבירה שככה יעזור לי לגמור. הוא בודק וממשש את כל גופי. למגע שלו יש נוכחות. איבר המין שלו נוקשה כאבן. לפני שהוא חודר הוא אומר לי שאני הראשונה שלו, כפי שכבר ניחשתי בעצמי. הוא אומר שהסקס בינינו בדיוק כפי שפנטז אותו, מתוך קרבה ולא מתוך זרות. אני מלטפת את גבו כפי שאני מלטפת את גב בעלי ואומרת: ״מזל טוב תומר! הגעת לגיל ארבעים ושתיים״. ברגע הזה אנחנו גומרים ביחד.

ומה עכשיו? לספר או לא לספר על מתנת יום ההולדת שהענקתי לחבר לספסל העבודה? אולי בעלי יצחק ויברך את שנינו בקלילות הדעת, מתוך הנחה שמדובר באירוע חד פעמי. אבל אולי מדובר באותו זיון מהצד, שעלול לשתק את הקשר בינינו.

فاروق مواسي פארוק מואסי

צרור שירים

תורגם מערבית לעברית בידי המחבר

1. معنى وزمان

ممكنْ
أن أمضيَ بعد دقيقة
من قبل استجلاء حقيقة
في مكتبتي
أو
من ذِممٍ في معرفتي
لكني موقنْ
أن حياتي تحملُ معنًى للمعنى
أن مُضيّي عَوْدُ زَمانٍ يأتي
في الوقتِ
وعلى جُنحِ الصوتِ.

1. מוּבָן וּזְמַן

הֵן אֶפְשָׁר
שֶׁאֵלֵךְ לְעוֹלָמִי לְאַחַר רֶגַע
לִפְנֵי גִּלּוּי אֱמֶת כָּלְשֶׁהִי
בְּסִפְרִיָּתִי
אוֹ
מֵהַבְטָחוֹת שֶׁל מַכָּרַי
אוּלָם בְּטוּחַנִי
שֶׁחַיַּי נוֹשְׂאִים מוּבָן לַמַּשְׁמָעוּת
עֲזִיבָתִי הִיא שִׁיבַת זְמַן שֶׁיָּבוֹא
בְּעִתּוֹ
עַל כַּנְפֵי הַקּוֹל.

2. نبوءة

ممكنْ
أن أقرأ ميسورَ الياسرْ
وأُسرَّ بما جال الخاطرْ
لكني موقن
أن هناك على مبعدةٍ مني
من يقرأُ قولي.. يقرأُني
يُلبِسُ أو يُكسِبُ معناي رداءَ الفعلِ السامي
يكتُبني - وهو - سلامي
حتى نتجلّى في وادي الأنسِ السّادر
في موصولِ أصالة
عن شعبي الصابر.

2. נְבוּאָה

הֵן אֶפְשָׁר
כִּי אֶקְרָא אֶת הַמָּצוּי הָאֶפְשָׁרִי
וְכִי אֶשְׂמַח בְּמַה שֶׁעוֹלֶה בְּמַחְשְׁבוֹתַי
אוּלם בְּטוּחַנִי
כִּי שָׁם בְּרִחוּק מָה מִמֶּנִּי
יֵשׁ הַמְּצַטֵּט מִלּוֹתַי.. הַקּוֹרֵא אוֹתִי
מַלְבִּיש אוֹ מַקְנֶה לְמִלּוֹתַי לְבוּש הַמַּעֲשֶׂה הַנִּשְׂגָּב
כּוֹתֵב אוֹתִי - הִנּוֹ - שְׁלוֹמִי
כְּדֵי שֶׁנִּתְגַּלֶּה בְּנַחַל הַהִתְרוֹעֲעוּת הַמִּתְמַשֵּׁךְ
בְּזִיקַת אֲצִילוּת
עַל אוֹדוֹת עַמִּי הַסַּבְלָן.

3. قُبلتي

يمكن
أنكِ قبّلتِ فماً أو أكثر
يمكن؟!

3. נְשִׁיקָתִי

יִתָּכֵן
כִּי נָשַׁקְתְּ פֶּה אוֹ יוֹתֵר
יִתָּכֵן?!

.....
لكني أعرف
أن فمي أعطاكِ روائحَ ريحانٍ
ممزوج
بعذوبةِ أنداءِ مُروجْ
أسرار الغابة
ماذا قلتِ؟!

4. حوار يدي

... ويجوز
أن يدي جاستْ في رقه
وحريرٍ هفهافٍ بحراره
أن حوارَ يدي وكتابتَها
تكشفُ أسراره
لكني أشعرُ أن الصوتَ على صمتِ يدي
تغريدُ أبحثُ عنهُ
أو يبحثُ عني
أرمقُ أطيارَه

5. الجنة

ويجوز
أن سماءَكِ تعلو سامقةً
عن دربي
أن الشفتين لمَى
لا تقربُ قُربي
ان لحاقَك لي فوق السورِ
شُربُ في نَخبِ
لكني...
ان صفاءَ الخمرةِ كان حلالاً
فالجنةُ من فوقِ الأنهارِ
قيلَ – وصدّقتُ –
بل هذي الجنّه
نهرُ لمَى
عَذباً وزلالاً

.....
אֲבָל יוֹדֵעַ אֲנִי
כִּי פִּי הִגִּיש לְךָ רֵיחוֹת שֶׁל רֵיחָן
מְעֹרָב
בְּזַכּוּת שֶׁל טַלְלֵי עֲמָקִים
סוֹדוֹת הַיַּעַר
מַה דַּעְתֵּךְ?!

4. שִׂיחוֹת יָדִי

... וְיִתָּכֵן
כִּי יָדִי רִחֲפָה בְּרַכּוּת
וּבְמֶשִׁי רַךְ מְלֻוֶּה בְּחֹם
שִׂיחוֹת יָדִי וּכְתִיבָתָה
מְגַלִּים סוֹדוֹתָיו (הַשִּׂיחַ)
אוּלָם, חָש אֲנִי, שֶׁהַקּוֹל עַל שְׁתִיקַת יָדִי
זְמִירוֹת שֶׁמְּחַפְּשָׂן אֲנִי
אוֹ שֶׁמְּחַפְּשׂוֹת אוֹתִי
אַבִּיט אֶל עָל אֶל עוֹפוֹתָיו

5. גַּן הָעֵדֶן

וְהֵן אֶפְשָׁר
כִּי הַשָּׁמַיִם שֶׁלָּךְ בַּמְּרוֹמִים
מֵעַל דַּרְכִּי
וְכִי שִׂפְתוֹת הַחֵן
אֵינָן בְּהֶשֵּׂג
וְכִי עֲקִיבָתֵךְ אַחֲרֵי מֵעַל לַחוֹמָה
כִּשְׁתִיָּה לְחַיִּים
אוּלָם אֲנִי..
זַכּוּת הַיַּיִן מְתֻּרֶת
שֶׁהֲרֵי גַּן הָעֵדֶן מֵעַל לַנְּהָרוֹת
נֶאֱמַר - הֶאֱמַנְתִּי
אַדְּרַבָּא, גַּן הָעֵדֶן הַזֶּה
נְהַר חֵן
עָרֵב וָזַךְ.

6. كعكة اليوم

ان الفرنَ – الموقدَ – يطهو
كعكةَ شِعر
بموادّ هنا أدناه:
حركاتٍ
وقلقْ
أسفارٍ
نظراتٍ
وعرقْ
لكني أدرك
أن الطاهي (أن الشاعر)
يمزِجُها بمعاناةٍ
يسكبُها بعبَقْ
من لونِ الماءِ الصافي
مجبولاً في لونِ غسقْ

7. أمّي

غزلتْ أمي عُمري
بشذا الدمعِ سنَا
هي مسرى النبعِ إلى البحرِ
وصوتُ مُنى
في عينيها أقرأُ حرفي
أقمارًا جناتٍ وجنى
وهداياها:
كنزُ دعاءْ
وسجاياها:
بُستانُ وفاءْ
فيجولُ سؤالي في لهفٍ:
أين أنا؟!

6. עוּגַת הַיּוֹם

הַתַּנּוּר -הַדָּלוּק - אוֹפֶה
עוּגָה שֶׁל שִׁיר
מֻחָמָרִים לְהַלָּן:
תְּנוּעוֹת
וּדְאָגָה
מַסָּעוֹת
מַבָּטִים
וְזֵעָה
אוּלָם, יוֹדֵעַ אֲנִי
כִּי הָאוֹפֶה (הַמְּשׁוֹרֵר)
מְעָרְבֵב אוֹתָם בְּסֵבֶל
מוֹזְגָם בְּרֵיחַ נוֹדֵף
שֶׁל צֶבַע הַמַּיִם הַזַּכִּים
מְעֹרָב בְּצֶבַע שְׁעַת הַדִּמְדּוּמִים

7. אִמִּי

אִמִּי טָוְתָה אֶת חַיַּי
בְּרֵיחוֹת הַדְּמָעוֹת הַמְּאִירוֹת
הִיא כִּזְרִימַת מֵי הַנְּבִיעוֹת הַיַּמָּה
וְקוֹל הַתִּקְווֹת
בְּעֵינֶיהָ קוֹרֵא אֲנִי אֶת הָאוֹת
לְבָנוֹת, גַּנִּים וּפֵרוֹת
מַתְּנוֹתֶיהָ:
אוֹצַר תְּפִלּוֹת
תְּכוּנוֹתֶיהָ:
גַּן נֶאֱמָנוּת
וְאָז, מְרַחֶפֶת בְּעֶרְגָּה שְׁאֵלָתִי:
אַיֵּנִי?!

מלכה נתנזון

שירים מבית הכאב

שירים

צל ציפור

אֲנִי, שֶׁכָּל יָמַי בֵּין מִטָּתוֹ שֶׁל זֶה
לְמִטָּתָהּ שֶׁל זוֹ,
אֵיךְ אֶתְמוֹדֵד עִם מִטָּתִי שֶׁלִּי
אֵיךְ אַעֲלֶה אֲרוּכָה לִבְנִי
אֵיךְ אַעֲלֶה אֲרוּכָה לְבִתִּי
אֵיךְ אֶסְתּוֹר אֶת הַפַּחַד הַמְקַנֵּן בְּלִבּוֹ שֶׁל אִישִׁי
וַאֲנִי רַק צֵל צִפּוֹר עַכְשָׁו
שֶׁכְּנָפֶיהָ הִשְׁחִירוּ
וּמַקּוֹרָהּ
רוּם

צעדים

אַחְאָב נָהָה אַחֲרֵי שִׁגְיוֹנוֹתֶיהָ שֶׁל אִיזֶבֶל
וּכְזַב מַלְכוּתָהּ
אֲנִי אַחֲרֵי כְּזַב הַגּוּף

"אַל תָּרוּצִי," הָיָה אוֹמֵר כְּשֶׁהִשְׁתָּרֵךְ אַחֲרֵי צְעָדַי,
עַכְשָׁו
רַגְלֵי-עוֹפֶרֶת לְבָנוֹת שֶׁלִּי מוֹדְדוֹת
אֶת
צְעָדָיו

נחל אכזב

נַחַל אַכְזָב הַלֵּב
לֹא עוֹמֵד בְּצִפִּיּוֹת עַצְמוֹ
וְהַנֶּפֶשׁ,
זוֹ שֶׁעָמְדָה בְּכָל הַסְּעָרוֹת,
מָה עָלֶיהָ עַכְשָׁו?
תַּשִּׁיל מֵעָלֶיהָ עוֹד שִׂמְלַת שִׁיפּוֹן
וְתַעֲטֶה עַל זוֹ שֶׁמִּתַּחְתֶּיהָ
עֲדֵי זָהָב
וּמֵעֵינֶיהָ -
עוֹד דִּמְעָה תַּחְתֹּר לְהִסָּפֵג
בַּבָּשָׂר הַנָּסוֹג
מִלְּחָיֶיהָ

עץ הערבה

עַל אֵם הַדֶּרֶךְ לְיָם הַמָּוֶת
הָעֲרָבָה, פ ר ו ס ת ז ר ו ע ו ת
כְּחֶפָּה יֶרֶקָה עַל פְּנֵי צָהֹב-עַד
הַאֵלָּה הִיא?
אִם אִשָּׁה,
תְּפִלָּה אוֹ מֶשָׁא גַּעְגּוּעִים?
לוּ אֲנִי תַּחְתֶּיהָ

רחף

חַיָּב שֶׁיִּהְיֶה פֹּה גַּם מַשֶּׁהוּ מְשַׁעֲשֵׁעַ
אֲנִי אוֹמֶרֶת לְעַצְמִי
הֲרֵי לֹא יִתָּכֵן שֶׁהַכְּאֵב יַכְתִּיב מְלֵאוּתוֹ שֶׁל יוֹם
מַהֲלָכָיו
וְהִנֵּה, מִבַּעַד לְעַנְנֵי הֶעָשָׁן הַמִּתְאַבְּכִים בְּחַדְרִי
מִפְלָצוֹת -
נְטוּלוֹת שִׁנַּיִם וּזְקוּרוֹת

מְעֻטְרוֹת זֶפֶק אוֹ חֹטֶם אֶצְבְּעוֹנִי
חֲלוּלוֹת אוֹ מְלֵאוֹת
קְרֵבוֹת וּמִתְרַחֲקוֹת
וַאֲנִי, מֵעַל מִטָּתִי הַשָּׁטָה
כְּ בֶ חָ לָ לָ לָ לָ לָ ל
וְכָל הַקָּהָל הַגָּדוֹל
הַזֶּה

רגע של הולדת

לחברתי אסתר זילבר ויתקון, באהבה
ובתודה גדולה

בַּכְּאֵב הַזֶּה הָיָה גַּם רֶגַע שֶׁל הֶלֶדֶת
מַסָּע חוֹבֵק אֶל פְּנִים אַדְמַת הַנֶּפֶשׁ
כְּאֶל פְּנִים שְׁכָבוֹת טֶקְטוֹנִיּוֹת
שִׁכְבָה שִׁכְבָה וְזִיזֵי אַבְנֵי הַזִּכָּרוֹן שֶׁלָּהּ
שִׁכְבָה שִׁכְבָה וְשַׁחֲרָהּ

פִּיּוּס אֲמַרְתֶּם?
לוּ
הַשְׁלָמָה

חיה אסתר, ציור

שׁוֹקוֹלָב

מִבַּעַד לִשְׁכָבַת גָּדֵר מְתוּחָה
קָרוֹלָה הַיָּפָה מַאֲכִילָה אֶת רֶקְסִי הַלָּבָן
קֻבִּיּוֹת שׁוֹקוֹלָד

וַאֲנִי, תַּחַת מַעֲטֵה שִׂיחַ נִסְתָּר
מַגִּירָה רִיר כָּל אֵימַת שֶׁ

פַּבְלוֹב פַּבְלוֹב

קרין חזקיה

זמן טָרוּף או ולחושך קרא לילה

סיפור

בשל פחד מפני עטלפים הייתי מצטיידת תמיד במטפחת כשהוצאתי את קוקו לטיול הלילי. כשלא היה קשור ברצועה נהג בהפקרות, מתעלם מחובת השמירה על בעליו. קוקו שלי שבוי היה אז בעולם הריחות. הציפורים או העטלפים המעופפים לא עוררו בו עניין. הוא היה מעדיף לרחרח בפינות נסתרות ומתנשם בערגה קולנית עד שנדמה כי נשימותיו ממלאות את מרחבי הגן, וכולו ממוקד בפענוח מִסְרֵי שתן שכלבי השכנים הותירו אחריהם, מפזרים אותם לכל עבר לאשרר את תחומם. צווחות העטלפים, כך למדתי, אינם אמצעי הגנה להפחדת בני אדם חרדים כמוני, אלא מכוּוָנים להחזרת אותות אזהרה מפני מכשול מזדמן. אבל לא די בהיגיון ובידע כדי להתגבר על הפחד. מי לידי יתקע שלא מרחף מעליי איזה עטלף חירש שמחטיא את אחד האותות. ואולי זהו עטלף זקן שחושיו קהו והוא עלול להיתקל בי למרות הכתוב בספרים. הלוא גם באנשים עושה הגיל שמות. עובדה. הפחד הוא קמאי ואין לי שליטה עליו. עטלפוביה.

ועכשיו בגן, בשעת לילה מאוחרת, עטלפים חגים מעליי ומעל אימא חרש-חרש, נמשכים לאשכולות התמר שבקצה הדקל ולכדורי הפיקוסים הכתומים. "אימא'לה". אני קוראת לעזרה כברפלקס מותנה ובכף ידי מנסה להגן על שׂערי. מעופם בסמוך אלי מעביר בי רטט של תיעוב. אבל אימא אינה שומעת ושוב אין בכוחה להושיע.

אנחנו נעות לאיטנו בין החצרות הפנימיות שרוח קרירה חולפת בהן ושבות אל הגן. ירח נגרע של סוף חודש מציץ לעברנו בעין עקומה וכמו קורץ לכוכב המנצנץ בהבזקים פראיים, ונדמה שהוא משתנק מבליעת אור פתאומי. לרגע מנקרת בי המחשבה שגרמי השמים מתבדחים על חשבון שתינו ומלגלגים. תראו את השתיים האלה שמשתרכות לאיטן שם למטה בגן. לאן הן הולכות בממלכת הלילה. מדוע האחת גוררת את רגליה והאחרת מאטה את פסיעותיה ככובשת בתוכה את ההרגל למהר, ומתאימה את צעדיה לאישה המזדחלת. מדוע האישה התימהונית בשמלה קיצית חובשת בחשיכה כובע כתמתם בעל תיתורה רחבה המכסה על שֵׁיבת שערה כאילו היא מגינה על ראשה מפני קרני שמש לוהטות. לשם מה היא מחזיקה בימינה מניפת קש ובשמאלה נשענת על זרועה של אישה צעירה וגמלונית ששמלתה הקצרה חושפת ברכיים גרומות. כך ודאי אנחנו נראות ממרומים. אישה קשישה גוררת רגליה וקבקבי העץ מכים ברכות על העפר הצונן. מי הן אלו, שואלים אולי גרמי שמים. עטלף עיוור חולף מעל ראשי ואני נרתעת וצועקת "אימא'לה". כף ידך העמלנית נוגעת ללבי ואני מלטפת אותה בקצות אצבעותיי ונעטפת צער כשאני מגששת אחר הווירידים שנחרשו בכף ידך כערוצי נהרות במפה טיפוגרפית. ומשהו מכמיר בי עם מגע היד המטופחת שפעם הייתה מחוספסת כשעמלה לנכש ולתחח, לגזום ולהשקות את גינת הבית, ועכשיו היא רפויה תחת מגעי המלטף כמחזיר את הזמן לאחור.

"אימא'לה, תסתכלי בשמים", אני מפרה את הדממה, "תראי איך הם פרושים למעלה והכוכב בוהק בהם. זה כוכב השחר. את רואה אותם, את הכוכבים? ואת הירח?" עוד אפשר להבחין בכוכבים אף שאני יודעת שזו כבר אשמורת שלישית. תגידי אימא, אני מבקשת בנפשי, הרי אהבת להקשיב פעם לקולות הלילה. למה את לא מתרשמת. למה את משוכנעת שעכשיו אמצע היום. את מתנערת מקיהיון שאוחז בך ובהתפעלות את מעלה טיעון המסבר את הגיונך המתעתע: "מותק, תראי כמה שזה הגיוני. תמיד צריך לקחת כובע כי עוד מעט יהיה ממש חם. ובאמצע הצהריים בלי כובע עוד תקבלי מכת שמש", היא נוזפת בי. "בשעות החמות כולם מסתגרים בבית, מגיפים את התריסים, וישנים. אז למה אנחנו הולכות בשמש הזאת", את מתעקשת, כי בהגיונך עכשיו כבר כמעט אמצע היום.

****

משהו בי נשבר כשאת מרבה להיאלם לאחרונה ואני נרגשת למשמע קולך הרך, החרישי, הקול של פַעם. אבל עצב דק צובט בי כשאני שומעת שאת הוגה דווקא את המילה הגיוני וחשה איך שוב מדמם בי פצע סמוי מכאיב, כי המילים שלך עכשיו הן מעבר לכוחותיי כשאת משוכנעת שהיום הוא לילה והלילה הוא יום, ובוֹדה הסברים מתחום ההיגיון. אימא'לה, אני רוצה לומר לך, תסתכלי, עכשיו חושך, לא אור. אבל אני שותקת ומכילה את העובדה שלא נותר כמעט דבר מההיגיון של פעם ודבריך מבוללים את הזמן ומחשבתך, מאז האירוע המוחי, לכודה בזמן טָרוּף.

פתאום עולה בדעתי, שלוּ אבא היה כאן עכשיו איתנו ודאי היה אומר: "רוּתשֶׁן, וַאס אִיסְט מִיר דִיר לוֹס? הַאסְט דוּ דַיֶין זִין פֶּרְלוֹרֶן?" מה קורה איתך, האם איבדת את החושים שלך? הוא הרי חש בנוח רק בסדר יום נוקשה ומוקפד. שעה היא שעה. דקה היא דקה. יום הוא יום ולילה הוא לילה. קשוב תמיד לצלצולי שעון הקוקייה, מדי חצי שעה, שהיו מפיגים בבית את המתח או מחדדים אותו: "צריך לעמוד במשימות של היום", היה מסנן בגרמנית בקפדנות עיקשת. עוד מעט תתיישבו לאכול את ארוחת הבוקר, בדיוק בשבע, הקוקייה כבר דרוכה להשמיע את קריאתה, ובפלחי האשכולית טרם הופרדה הציפה מן הקרום. ארוחת הצהריים תוגש באחת עשרה ומחצה והרוטב לסלט עודו בהכנה. מה קרה לרוּתְשֶׁן היום, היה אבא מהרהר ודאי בדאגה, אבל לא טורח לקום ולהגיש לך עזרה כשאת מתאמצת להדביק את הזמן. לא לאחר, שהכול יהיה מדויק. ובשתיים וחצי, לאחר שנת הצהריים, תגישי קפה עם אַפְּפֶל קוּכֶן, ועוגת התפוחים תתפורר בפה בטעמים אהובים. כי ככה זה. וכך היה מאז ומעולם וכך צריך שיהיה ואין לבלבל את הזמנים כי כך סובב העולם על צירו.

מבעד לאפלה אני מבחינה בשני חתולים מנמנמים בצד השביל, פוקחים עין ירוקה נוצצת בחשיכה ובלי להניע את ראשם מלווים את פסיעותינו בעין אחת ישנונית. על ענף נמוך המסתעף מגזע האזדרכת מפהֵק חתול ושב ומתכרבל באדישות אל תוך נמנומו. למרות האהבה הרוחשת להם בלבי אני חוששת מהתנועות הבלתי צפויות שלהם - חלילה שיזנקו על אימא שעדיין לא הבחינה בהם ואולי כלל לא תבחין ויבהילוה. אבל אז, רגועה מעט, אני מסכמת לעצמי שיצורי הלילה משלימים עם נוכחותנו ואפילו העטלפים אולי לא יתנגשו בכובעה של אימא או יסתבכו בשערי, ובכל זאת אני נדרכת לעומתם.

אילו הייתי מצליחה לשכנע אותך, אימא'לה, שעוד מעט יעלה השחר, שאת השמים מאירה הלבנה ואין צורך להתגונן עכשיו מפני השמש הקופחת, הייתה זו אולי שעה קסומה שאפשר

להתענג עליה. אבל אין לי דרך להבקיע אליך, לפנות אל ההיגיון שאבד. את מקובעת בעולם משלך, זר ומוזר, שאין לי דרך לחדור אליו.

מהרחוב המקביל עולה שאון גרירת פחי האשפה אל שפת המדרכה ואני יודעת שבעוד כרבע שעה יגיע הפועל גם אלינו. כבר פעמים אחדות נפגשנו השבוע וכמיודעים ותיקים, עוד מעט נברך זה את זה בניד ראש או בתנועת יד. זהו סימן כי השעה כבר קרבה לארבע לפנות בוקר ובמזרח ישורטט קו אור עדין. קולות העיר מוכרים לי מלילות של שינה טרופה, כשעליי לקום ולקחת את אימא לגינה הציבורית להרגיע את סיוטיה. בעוד כשעה תעבור מכונית האשפה ואחריה יזדנב מחלק העיתונים וישליך את העיתונים אל פתחי הדירות.

****

אני יודעת אימא שאת מנסה להיאחז בזמן. זהו הממד האחד כמעט שעוד נותר קבוע גם כשהיגרת במלוא יופיך ונעורייך מיבשת ליבשת ומצאת כאן מרחב שונה, מישור חוף מוצף שמש אלימה שמתגמד לעומת פסגות האלפים שכבשת בילדותך, והשמים הבהירים ללא ענן שמוארים בשמש הקשה המסנוורת אינם מביאים איתם את רכות השלג המכסה בלובנו את צמרות העצים וגגות הבתים. אני יודעת איך בלב כבד נאלצת להיפרד ממגלשי הסקי האהובים עליך ומצֵרָה עמך על האקלים האחר, על הפרחים שלא ידעת את שמם, וריחות הזיעה הכבדים והשפה שצליליה היו קשים לך, והעדר הנימוסים והאלימות הלבנטינית והאנשים שהחשש מפני המחר מעצים את קשיותם. אבל הזמן הוא העריץ הגדול שהכול מכפיפים עצמם למהלכיו. ומכולם אבא ואת סגדתם לו אוחזים באדיקות בלוח הזמנים, ועם השנים נוקשות האחיזה מתחדדת עוד יותר.

אני רואה איך עכשיו, מתוך נאמנות לאבא שכבר איננו, את מדקדקת עם סדר היום גם בלכתו מאיתנו, ורק בחשאי שלא להפר סדר מדויק מסתננת לחייך מעט מתירנות. "תתארי לך שהיום נשארתי במיטה עד שבע", את מתוודה בביישנות. אבל פינוק כגון זה הוא יקר מציאות עבורך. בימים קבועים ובאותה שעה עצמה את נוסעת לקנטרי-קלוב לגמוע בדיוק שלושים ושש בריכות, מדי יום רביעי יורדת לשוק כדי לבשל ביום חמישי את הארוחה שתוגש בליל שבת. ולבי נחמץ כשאני רואה איך את אוכלת רק כדי לִשְׁבוע, לא כדי ליהנות.

****

מדוע אני נזכרת בכך כאילו זה מתרחש עכשיו. אולי מפני שרק במחשבה אפשר לעצור את הזמן ולאפשר לו לשוב ולהתרחש. אבל עליי לנקוט לשון עבר: נסעת, קנית, בישלת, שחית... להתרגל למחשבה שמה שהיה שוב לא יהיה. עכשיו כשאנחנו פוסעות בגינה הציבורית באשמורת השלישית אני יודעת ששוב לא תהיי את. שעכשיו את שונה. והזמן מתרוקן מנוחם ונותרת רק חמלה. ואין מעצור. וכבר לא ישובו הימים בהם היינו משוטטים בטיולים המשפחתיים או בחבורה היֶקית של חובבי הטבע. ועיני השקד הגדולות והחומות שלך זרחו כשקראת במין חדווה פנימית, "מותקשֶן, תראי איך שוויצריה הקטנה בכרמל התקשטה באביב הזה במרבדי פרחים". ואיך היית משוטטת עטופה היסטוריה במבצר הצלבני בכוכב הירדן וקוראת דרור לדמיון, כאילו שבת אל עולם האבירים הצלבנים שכילו שם את ימיהם במלחמות עם סאלח א-דין וצבאותיו. והר הקפיצה המשקיף לכנרת מעלה בך אולי זכר פסוקים מהברית החדשה. ואני מפגרת אחריכם ברגליים פצועות וכושלות, נתמכת פעם בזרועו של אבא ופעם בידך החמימה הנוסכת ביטחון.

מפחד גבהים חומקת לה מפי זעקת אימה. אבא בז לי, "דוּ שְׁלִימַזֶל, דוּ אוּנְגֶשִׁיקְט", כלומר לא יוצלחית, לא זריזה, נבוך ממורך לבי שאני נותנת לו פומבי. את מלמדת אותי כיצד לגלוש במדרון - "תסתכלי עליי, מותקשֶן, תניחי את הרגל בדיוק במקום שהנחתי אותה לפניך. שימי לב, תמיד אני מחפשת אבן יציבה להישען עליה. להיתמך. אל תרדי כשכפות הרגליים שלך מופנות קדימה", את מדריכה אותי לרכך את נימת הנזיפה וחוסר הסבלנות שאבא מפגין כלפיי. "תמיד תפני את כפות הרגליים הצידה כדי שלא תתחלקי ותידרדרי למטה. אל תסתכלי לתהום, אל תפזלי הצידה, תסתכלי רק על כפות הרגליים". עכשיו כשאנחנו צועדות בגינה הציבורית ואני מאזינה לקול פסיעותיך הכבדות, אני רוצה להתחבר אל זו שהיית פעם, אבל את שרויה באטימות אילמת, מנותקת מהקשר, מהיגיון והזמן מכה בך ומכה נואשות גם בי. אני רוצה להיות שוב הילדה שלך. להיות מובלת. לצעוד בעקבות. חילופי המשמרות מכאיבים. מהר מדי העברת אליי את המושכות.

איש לא טרח להכין אותנו לַהרס שמותיר אחריו אירוע מוחי. "היה לכם מזל", מרגיע הרופא הטרוד שהתפנה אלינו לרגע, מרוצה לפנות את המיטה שתפסת רק חמישה ימים. ואני מהרהרת עד כמה הוא חסכן במילים. "הראייה המרחבית אמנם נפגעה אצל אימא שלכן", הוא מזהיר אותי ואת אחותי, "אבל הנזקים הגדולים, כמו למשל שיתוק בגפיים או נזק בדיבור, דווקא נחסכו מכן. ממש מזל", הוא מפטיר, לוחץ את ידנו וממהר להיבלע במסדרון. את נחפזת לדחות כל הצעה לעזרה. "חבל על הזמן היקר שלכן", את מבהירה. "אתן כל כך עסוקות. אני יכולה לישון לבדי". הטלפונים הבהולים בשעות מוזרות מלמדים שדווקא תחושת הזמן, ההתמצאות בו, נפגעו פגיעה אנושה.

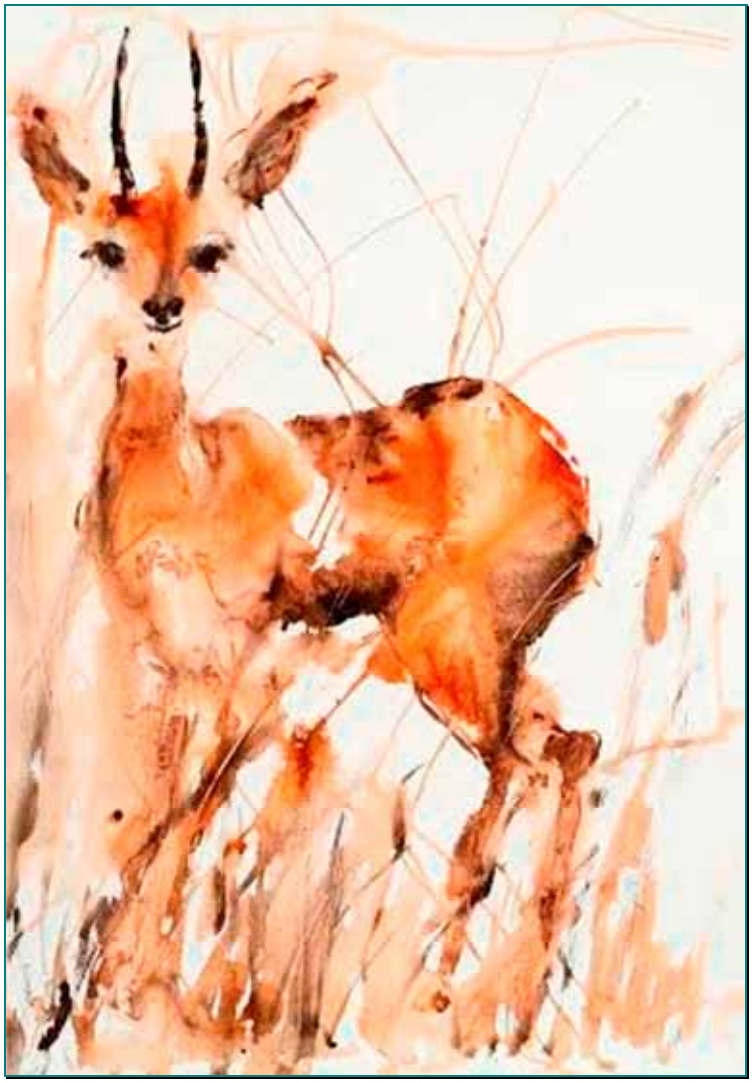
"מותקשֶן, איפה הכובע שלך. למה את יוצאת מהבית באמצע הקיץ בלי כובע כשהשמש כל כך חזקה", את שבה להיות אֵם דאגנית. עיניך נתלות בפניי בחרדה. "עכשיו קיץ ואת צריכה להקפיד יותר כדי שלא יהיו לך כתמים וקמטים. אסור לצאת לרחוב בלי קרם הגנה והשמש עכשיו מאוד חזקה", את מדקלמת. המילים לאות, מרושלות, אבל את מבטאת אותן כהלכה. נואשת מן העובדה שעדיין שוררת כאן אפלה של אשמורת שלישית, אני לא מתווכחת. רק מנסה להבקיע את חומת עולמך. "את צודקת אימא'לה", אני משיבה, "אבל כאן בין העצים אנחנו מוגנות מהשמש". עוד מעט נשוב הביתה, ועם אור ראשון אחמם לך את 'ארוחת הצהריים' ותשכבי לנוח. מחר תופקד משמרת הלילה בידי אחותי.

****

אנחנו מתיישבות על ספסל מול בריכת דגים קטנה - אימא מתבוננת במים במבט אטום ואינה מגיבה לרחש המים הזורמים שכל כך אהבה, ולפתע מציפה אותי בריכת גלי גיל. ריח הכלור מאי-שם צובט בנחיריי. את בכובע ים לבן מהודק ברצועה מתחת לסנטר ואני בכובע ורוד דולקת בעקבותיך למרכז הבריכה כברווזון החש להדביק את אמו, אחוזת פחד שמא לא אספיק לאחוז במעקה. אני בולעת מים, נשנקת, וכהרף עין זרועך מושטת מתחת לבטני, מזמינה שאתייצב עליה, אתאזן ובכוחות עצמי אשחה עד קצה הבריכה. עכשיו כשזרועך נתונה בזרועי ואת נשרכת אטומה וקהת חושים משהו מכמיר לב בוכה בי נואשות. כי אני יודעת שעכשיו נותרה ממך רק קליפה מוכנית הנמלאת שוב ושוב מִפחד הזמן ההולך ומתמעט. היכן הם היד המושטת לעברי, הזרוע התומכת, הקול המרגיע, המבט הנוסך אמון? לא עוד. בחסות פנס הרחוב אני קוראת

בפניך את אובדן חוש הכיוון. את התהייה, האם נותר בך ולו שמץ של אי-השלמה, האפשר שעוד ישוב הזמן לאחור?

מצמרות העצים בוקע צפצוף ערני. ציפורים משכימות קום מקדמות בברכה את השחר המטפס באופק המזרח. ידיעת הזמן טבועה בהן ומנווטת אותן. אני מקיפה את גופך הדק בזרועי. מתלטפת. ציוצי הדרורים תוקעים יתד באור הבוקע. כוכב השחר הרחיק עכשיו לקצה האופק. גם הירח חמק. קסמו המתעתע של הלילה כבר פג ואילו העצב מעמיק ומתבצר באבריי כשאנחנו נעות לאיטנו הביתה לעבר יום חדש. ואני יודעת שבעולמך הלילה והיום טרופים ובלולים וכי טָרוֹף טוֹרף הזמן.

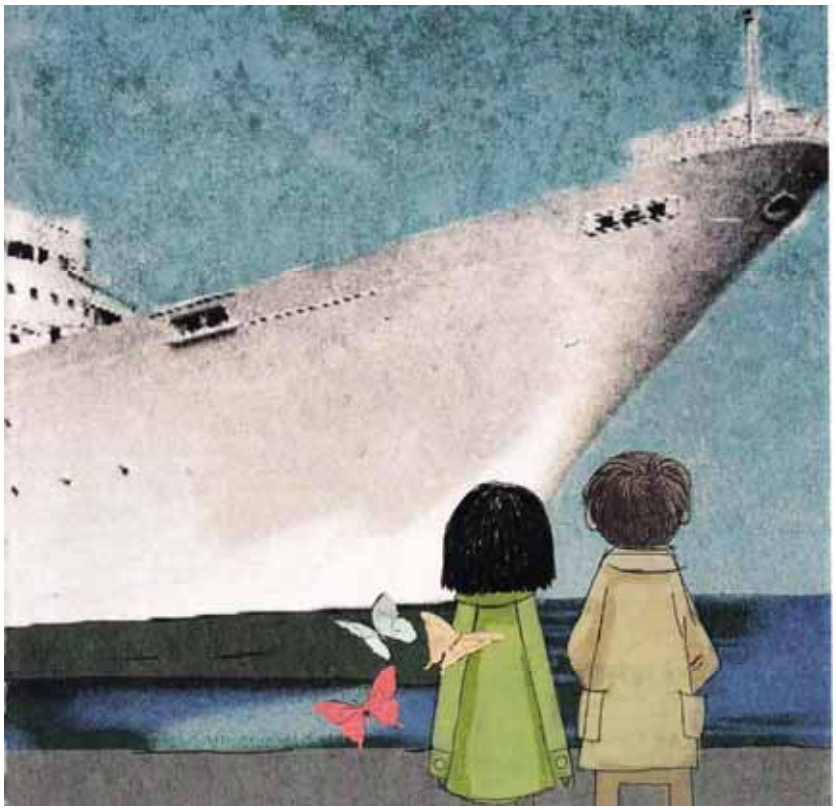


ורדה ברגר, צבי ישראלי צעיר מהעדר הקטן בירושלים הנאבק על רצועת אדמה

רותי עתריה

תיאודור הרצל לשם _ שלום בחזרה

פרקים מספר בכתובים



הציורים בסיפור זה – מעשה-ידי דפנה שני

אושה 7

הכסף התעופף באוויר
נחת נחיתות רכות
כדרכו של כסף שמקבל אוויר ונעשה קל
לא כדרכה של המחשבה על כסף שהיא כבדה___

באותו יום מהחלון ראינו את אימא יורדת מהווספה המשפחתית שלנו

וספה עם סירה בצד__ שנמכרה בפרסומת במתכונת של אבא אימא ילד אחד בסירה. הילד מנפנף בידו בשמחה. אימא לא מנפנפת בשמחה, כי אם היא תנפנף בשמחה, היא לא תוכל להחזיק במותנים של האבא והיא תיפול בסיבובים החדים. האבא כמובן שאינו מנפנף, כי תפקידו לאחוז בשתי ידיים בטוחות בכידון.

הווספה עם הסירה התאימה למשפחה שלנו

שלושה וכלב

לא כמו בפרסומת של המשפחה המושלמת אבא אימא ילד מנפנף__ שם, בפלקט של הפרסומת, הילד יושב בזקיפות קומה בסירה, מנפנף ביד חביבה ובלוריתו גם היא מתנפנפת ברוח. השיער של האימא לא מתנפנף בכלל, כי הוא אסוף במטפחת פרחונית והאבא כלוא בתוך מעיל עור, כובע ומשקפים של טייסים, ממלחמת העולם הראשונה. נדמה לי.

המשפחה שלנו לא מפורסמת

המשפחה שלנו לא מושלמת

המשפחה שלנו די מוזרה__ יש אומרים מאד.

יש מרחיקים לכת אומרים ביזארית

בצילומים משפחתיים שלא התפרסמו__ אבל הם כל כך אמנותיים, אפשר לראות חיים.

חיים קפואים__ בשחור לבן ישן עד צהוב חמקמק.

רואים את עודי אח שלי הגדול היפה

עיניים כחולות קפואות__ ולא רק בתמונה.

יושב על המושב מאחור בלי להחזיק במותניים של אימא שלנו

לא כמוני__ שבאותן פעמים שלא ישבתי בסירה עם זריז, הכלב הזריז שלנו, הייתה לי הזכות לשבת במקום הטבעי של עודי מאחורי אימא, ברגלים פסוקות, הבטן שלי אל הגב שלה.

מחבקת ומכניסה ידיים לתוך מעיל הרוח

את מעיל הרוח אימא קיבלה במתנה מהחברות הגרמניות

החברות הגרמניות של אימא באו לעבוד ב"מוסד אהבה"

בניסיון נואש

לכפר על ההורים הנאצים שלהן__ הניסיון היה יותר מנואש, הוא היה בהחלט מיותר.

חבל על הזמן
לנו

הספיק הכסף שהתעופף באוויר דולר אחרי דולר___ חבילה של ירוקים מתעופפים נוחתים להם, אחד אחד נחיתות רכות, כדרכו של כסף של שילומים, שמקבל אוויר, על חשבון האוויר ההוא, ש...ההם שלהן לקחו מ...ההם שלנו.

בפעמים שישבתי על הווספה מאחורי אימא__ מכניסה את הידיים למעיל הרוח המצוין שקיבלה מהחברות הגרמניות שלה.

לא עשיתי שום חשבון היסטורי רק היו לי תקוות לגבי מטפחת האף___ אותה מטפחת בד, מהימים שעוד לא היה טישו וניגבו נזלת וזיעה באותה מטפחת, אותה היו מכבסים אחרי זמן מה וכמובן מגהצים ומקפלים לארבע.

חשוב היה לי
כמעט חשוב בצורה היסטרית

שהמטפחת תהיה מקופלת פנימה__ ולא אגע בנזלת המתייבשת לה בנחת בכיס מעיל הרוח המצוין תוצרת גרמניה. תוצרת, האסורה לשימוש מוחרמת בדין ושלא בדין ביזיון למשתמש בגידה מכירת נשמות לפולקסווגן לבולטאפ למרצדס לוגנר לשטן בעד כסף - פאוסט.

אושה7 קומה שנייה דירת חדר וחצי___ כשאומרים הרבה פעמים אושה שבע ומחברים את האושה לשבע, אושהשבעאושהשבע... זה נשמע מוזר, כמעט מצחיק ומרגישים את שתי השינין, "שָה" בקמץ "שֶה" בסגול, שנפגשים ויוצרים רווח, בין הלשון המתקפלת כלפי מעלה ובין השיניים. השפתיים פסיביות ומשתתפות רק בהברה האחרונה של ה"שבע", מתכווצות קמעה ושולחות צליל פתוח וסגור בו- בזמן. וזה נעים.

בין החדר לחצי
מסתתר

רמז למטבח___ הרמז בהחלט הספיק למשפחה שלנו, עניין האוכל לא היה קריטי ולקפה של אימא, הוא, הרמז של המטבח, בהחלט היה מתאים. לעומת זאת החלון הגדול מעל הכיור הקטנטן, היה חסר פרופורציה וכאילו היה שייך לווילה השכנה לנו, אליה ערגתי בימים וחלמתי בלילות. אימא שמחה בו מאד, בחלון הגדול ובמעט הרגעים שהיו לה לנוח, הייתה יושבת מולו, מעשנת סיגריה, שותה קפה, מביטה החוצה ואומרת שיש לנו בית עד השמים.

מהחלון הגדול עודי ואני
רואים את אימא מחזיקה בהגה

לוקחת שוונג קטן ומעמידה את כלי הרכב שלה במקומו

בגרז'___

הכלי שלה עורר גיחוך בעיקר אצל גברים ורחמנות אצל נשותיהם

הגיחוך והרחמנות הופיעו כשאימא הייתה מתניעה את הווספה

בשיטה של לחיצה על הפדל___ יש לאצור כוח בגוף ולמקד אותו בכוון הרגל, שעל הפדל.

זהו רגע קריטי

תצליח או לא תצליח__ ההצלחה תלויה בקואורדינציה, בין הלחיצה ברגל לבין הסיבוב ביד, שקובע את כמות הבנזין הזורם למנוע. אם זה לא היה הולך במכה הראשונה או השנייה, הייתי נלחצת ויודעת שבלחיצה החמישית או השישית, אימא, בין כעס לאכזבה, אבל בהחלט לא חסרת-אונים, תגיד שהמנוע מוצף. בזמן ייבוש המנוע, היו מתאספים ילדים מגחכים, גברים מביני עניין ונשים שדוחקות בגברים שלהן, להוציא את אימא מהבוץ.

המנוע דומם

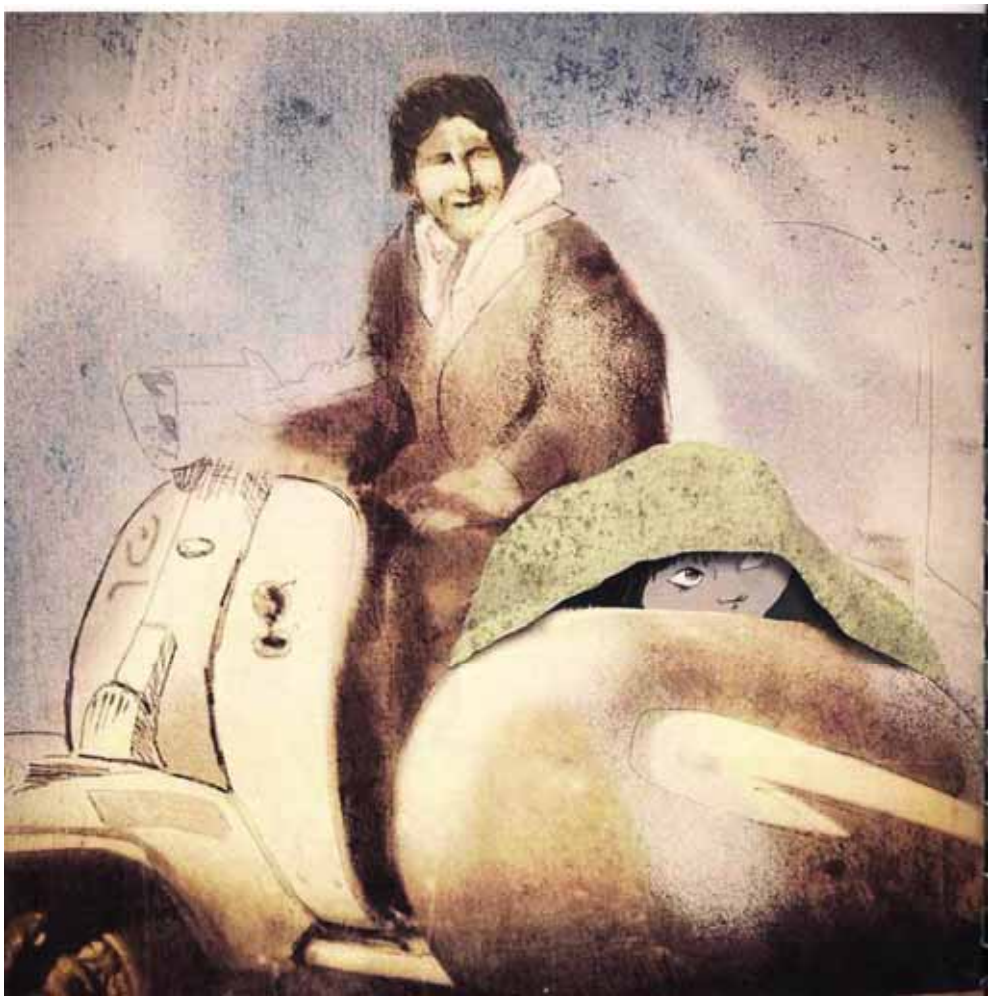
אימא רק נשענת על הווספה מוציאה סיגריה___ עוד לפני שהיא מנגבת את הזיעה, ולא טורחת לשתף אף אחד מהסובבים אותה, בבעיות שבינה ובין הכלי שלה.

בזמן "הסיגריה"

ראיתי את אימא קטנה מזיעה מלובשת רע

הרחתי גברים מדיפים גבריות

התבשמתי בנשים ריחניות___ שמעמדן הכל כך נוח, מעמד של אשת איש, מאפשר להן לרחם וכשהן מלאות עד להתפקע ברגש המבחיל הזה, הן מתמלאות סיפוק עצמי, כאילו מצאו משמעות בחיים האפרוריים שלהן. בין הסירים לכביסה לשירותים- מלוכלך, אבל בטוח, בטוח לתמיד. כך נדמה להן. עד שיסתבר, בבוקרו של יום בהיר אחד, או לא בהיר בכלל, שכלום לא בטוח מלבד הלכלוך. בטח לא בטוח להן, כשהן מגלות שהבעל שלהן, אחרי עשרים שלושים שנים של יחד, מובהל לבית חולים, אחרי שחטף התקף לב, במיטתה של אישה צעירה. איפה יהיה הכוח שלהן אז, כשתישמט להן השכם הגברית עליה היו נשענות כל השנים. זו שאפשרה להן לרחם על אימא שלי, הנאבקת בפדל של הווספה. הן תתמוטטנה תצנחנה תיפולנה תיחבטנה תיטלטלנה תתפרקנה לחתיכות, כשיסתבר להן שאפילו הבית שלהן לא ממש שלהן, שיש עוד אפשרויות מגוונות ולא ממש משמחות, יש עוד בתים עוד נשים עוד צאצאים. במצבים קיצוניים כאלה רק לעורך-הדין פתרונים ולאימא, ש "הלבד" בשבילה היה טבעי, היה נכון. מעולם לא הייתה לה שכם גברית, שיכולה הייתה להישען עליה באהבה גדולה, בדרך שנשענה על הכידון של הווספה, אין גבר שהיה מסוגל למלא שמחה בגופה, כמו הרוח בנסיעה כשהיא פתוחה לעולם.



כשהעניינים הידרדרו
הייתי נכנסת לסירה ומכסה עצמי בברזנט
מתפללת לאלוהים שיחלץ אותי מהשטח__ התפללתי והתפללתי נדרתי נדרים הבטחתי הבטחות התכוונתי כוונות טהורות.
מיהרתי
מילים נוגעות במילים
תפילה מתערבבת בתפילה
מנגינה מתנגנת לתוך מנגינה

לא בלעתי את הרוק___ כדי להספיק הרבה תפילות, אולי אחת מהן תתאים למקרה הספציפי הזה, שבו אתה תקוע עם אימא, עם ווספה עם סירה, מול כל השכונה.

לא האטתי את קצב התפילות עד שחשתי את הווספה מתגלגלת

אהבתי את רעש המנוע___ ההולך וגובר על פטפוטי האנשים ומשמש כרקע לזמירות היפהפיות שלי, אותן למדתי מהרב האמריקאי, שהגיע למוסד מאמריקה הרחוקה, לשליחות של שנתיים. רב רפורמי מלווה באשתו היפה, לבושה בשמלה עם שרוולים קצרים תפוחים, צמודה למותנים הצרים ומשם שופעת בד רך. אהבתי לראות אותה בחדר האוכל לצדו של בעלה, יושבת זקופה והשמלה שופעת הבד, מכסה את הכיסא לקדימה ומשני צדדיו ורק חלקה האחורי, קופל בקפדנות והיא יושבת עליו. בזמן הארוחות לא הסרתי מבט ממנה, עוקבת בדריכות, מרגע כניסתה לאולם, עד שנעמדה לפני הכיסא, שלחה יד וגרפה את שולי השמלה הרחבה, אל מתחת לישבנה בתנועה נשית. כמו מלכה. הרב הרפורמי, שדיבר עברית במבטא אמריקאי, כל ההוויה שלו הוכיחה, שיש לו אלוהים. נראה שהקדושברוכהוא היטיב עמו והוא מהלך ברוממות רוח ובנפש חפצה, כשבאמתחתו תפילות ושירים יפים- ברכה לכל הזדמנות. למדנו בקלות, פיזמנו בשמחה "עושה שלום במרומיו הוא יעשה שלום עלינו ועל כל ישראאל ואימרו אמן", היו ברכות קצרות לפני האוכל ואחריו, ביום חול "ברוך אתה ה' אלוהינו מלך העולם המוציא לחם מן הארץ" וארוכות וחגיגיות יותר בימי שבת ומועד. תפילות מרוממות רוח, שהחלו בהתלהבות רבה, המשיכו בשעמום קל, כשהראש נשען בכבדות על אגרוף והמרפק תקוע באופן עיקש בשולחן, עד שגם המרפק נכנע לעייפות. וחבטות קלות נשמעו פה ושם, בשקט שבין משפט מוסיקלי אחד ולקיחת האוויר לקראת המשפט המוסיקלי של זה שאחריו. בסוף התפילה, ילדים רבים נשארו רדומים, בין פרורי החלה וכתמי היין של שולחנות השבת המכוסים לבן.

התפילה המתוקה מכולן הייתה ה"הבדלה" בין קודש-לחול במוצ"ש, היא הייתה אפופה בריחות ציפורן. אחד הילדים, שנמצא ראוי באותו שבוע, הוזמן להריח אותו, מתוך כלי נחושת מעוטר. להיות ראוי זה מהסיבה שאתה חדש במוסד, מהסיבה שהצלחת במשך כל החודש לא לגנוב, גם הילדים שעשו להם גזזת, כלומר גילחו את הראש שלהם, אחרי שחזרו עם כינים מחופשה בבית, נחשבו לראויים. במקום להסתתר בפינות מבושת הקרחת, הזמינו אותם בכבוד רב להריח את הציפורן- שיטה חינוכית נגד טראומה. לא תמיד הילדים ה"מגוזזים", השתכנעו מהמעמד המכבד, בעיקר לא הבנות הקרחות, שאמנם כיסו להן את הראש במטפחת, אבל גם שזו היתה פרחונית ועליזה, לא היה בצבעוניותה כדי להשכיח את מחלפות השיער שנשרו על הרצפה. ולא פעם היה שם בכי. אני, בחיים לא היו לי כינים וכשזכיתי להיות "ראויה" הסיבה כנראה היתה מתוך שהייתי הבת של...

מאוד אהבתי את ריח הציפורן, היה בו משהו מנחם, בסופה של השבת. אחרי ההבדלה הוקרן סרט, בדרך כלל על ממוטות, או "השמן והרזה" וגם הרבה "טרזן", התרגום לעברית הסתובב לו באופן מקרי, לצדו של הסרט, כדאוכך, רובנו לא הצליח לקרוא את הכתוב, ואחד המדריכים ביצע תרגום בסגנון חופשי. תפקידו היה גם להחליף גלגלים, להדביק מידי פעם את הסרט שנקרע, ולטפל במסרטה, שלא תמיד עמדה בעומס. אין ספק שנזקקנו לתפילות כדי שהמשימה הכמעט בלתי אפשרית תסתיים בשלום. היו אלה ערבים מרגשים מפחידים מצחיקים ושם נולדה בי תסמונת מוצ"ש. עצוב לה לנפש, ברגעים הטובים שעומדים להסתיים. בנקודה זו הסתיים פרק האושר בחיי.

ילדי המוסד - ה"מוסדניקים", כמו שכונו "בחוץ", בנימה המערבת חמלה תיעוב ופחד, היו זורמים עם התפילות ומתבלים אותן בקללות עסיסיות, כאילו אין להם אלוהים. מה שנכון היה ברוב המקרים. הוא לא היה, לא לילדי הזונות, לא לאלה שנזרקו לרחוב ולא לשמונת הזאטוטים, שהאבא שלהם שחט את האימא שלהם ובאותו לילה הובאו המומים למוסד, הופרדו אחד מהשני וחולקו לפי קבוצות גיל. אלוהים גם לא היה לילד המכונה "מוסדניק", אצל אותם מאושרים "בחוץ", שהיה להם אלוהים בית משפחה. ואיך יהיה לו, עם אימא, שצורחת ביידיש רצה עירומה ברחוב, ובביקורים המעטים שלה, נראתה גונבת מהשולחן את שאריות הלחם מארוחת הצהרים

ומחביאה בכיסים. הוא גם לא היה ל"מוסדניקית" כשאימא שלה ישבה אתנו על הרצפה בפישוק רגלים וכל הילדים ראו שאין לה תחתונים, מה שלא הפריע לה להשתובב, כחוזרת אל ילדותה ומה שלא הפריע לנו לילדים, להישאב פנימה אל בין ירכיה הבשרניות ורק הריח הנשי הרקוב שהמתין לנו שם, הדף בתקיפות את היצר המציצני שבנו. אבל להתפלל ולשיר כולנו ידענו. למדנו ממנו, מהרבי העשוי ללא דופי וגם לבוש ללא רבב, בחולצתו הקיצית שהביא מארצות הברית של אמריקה הגדולה. חולצת פסים עדינה, שרוול קצר, שהסתיים קרוב למרפק, ללא קיפול עלקיפולעלקיפול, כנהוג במחוזותינו צרי-הגבולות, המלאים צברים יפי תואר- בלוריות מלאות. ושלא כמותם, מכנסיו היו ארוכים, ולא גילו קצוות של כיסים, הנדחפים בעקשנות על-ידי אגרופים, מתחת למכנסיים הקצרים המקופלים קיפולימעלקיפולימעלקיפולים. הידיים שלו היו עדינות ומטופחות, פנויות לגעת בכתף של ילד-להסביר ללמד. הוא בא מאמריקה. את הפוזה של "שרוליק"- כובע טמבל מכנסיים קצרים ידיים בכיסים, הוא הכיר רק דרך הקריקטורות של דוש. דווקא מאוד אהבו באמריקה את הפוזה החצופה של מלח הארץ.

נשארתי במעמקי הסירה עד שנעלם הרעש האנושי מסביב___ רעש של אנשים מהזן ההוא, שהצטייר והצטלם היטב בפרסומות הפלקטיות של אבא אימא ילד מנפנף ביד חביבה ובלוריתו מתנפנפת ברוח. כששמעתי את ההילוך השלישי נכנס לפעולה, הפסקתי לזמר, בלעתי רוק, ידעתי שהכל מאחורי ונרגעתי. עוד מעט גז ובהילוך הרביעי, הרשתי לעצמי להוציא את הראש מתוך הברזנט, לשבת בזקיפות קומה. הרגשתי את השיער שלי ושמחתי שגם הוא מתנפנף ברוח, רק שהיינו רחוקים מאוד מהעיניים שלהם, לא בטוח שהם ראו...

רחוב אושה שבע אושה שבע אושה שבע ___אפשר לנסות ולתרגל וזה ממש נעים אפשר לפעמים להיות לא הגיוניים אם זה משמח שפתיים ולשון.

קומה שנייה דירת חדר וחצי מטבח חצר גדולה וגרז'

את הגרז' בנתה אימא במו ידיה___ משאריות של מיטות ישנות, דיקט ודלתות של ארונות. את כל ה"אעלטה זעאכן" הייתה קושרת בעזרת חבלים קפיצים חוטי ברזל וכמה מסמרים שנדפקו בצורה מאוד יעילה. את מלאכת הבניה למדה אימא מאבא, שהיה נגר אמן (בקובוץ). בחמש שנות נישואיהם, אימא הספיקה בזריזותה, ללמוד ממנו את המקצוע, את האמנות (בקובוץ), כמו שאימא לא שכחה להדגיש. ובאותם ימים, גם למדנו על ההבדל התהומי, בין אמנות (בקמץ קטן), לאמנות (בקובוץ), אבל בלב אמרתי, שזה אותו שורש, כי הרגשתי, שלאימא נורא חשוב אמנות (בקמץ קטן) ורציתי להאמין, שאבא היה משהו חשוב וגם דאגתי, שאולי אימא לא ממש העריכה אותו.

אימא למדה לבנות דברים מרוברט

רוברט הוא אבא שלנו

ממנו קיבלנו את שם המשפחה אולמן___ נולדתי לשם המשפחה הזה. בת שנתיים, או שאולי הייתי כבר בת שלוש, או משהו דומה, חיברתי לעצמי בעצמי תעודה מזהה, "רותי אולמן בת קדימה". קוראים לי רותי. שם המשפחה שלי אולמן. בת, זו מילה שמשייכת אותי למין הנשי.

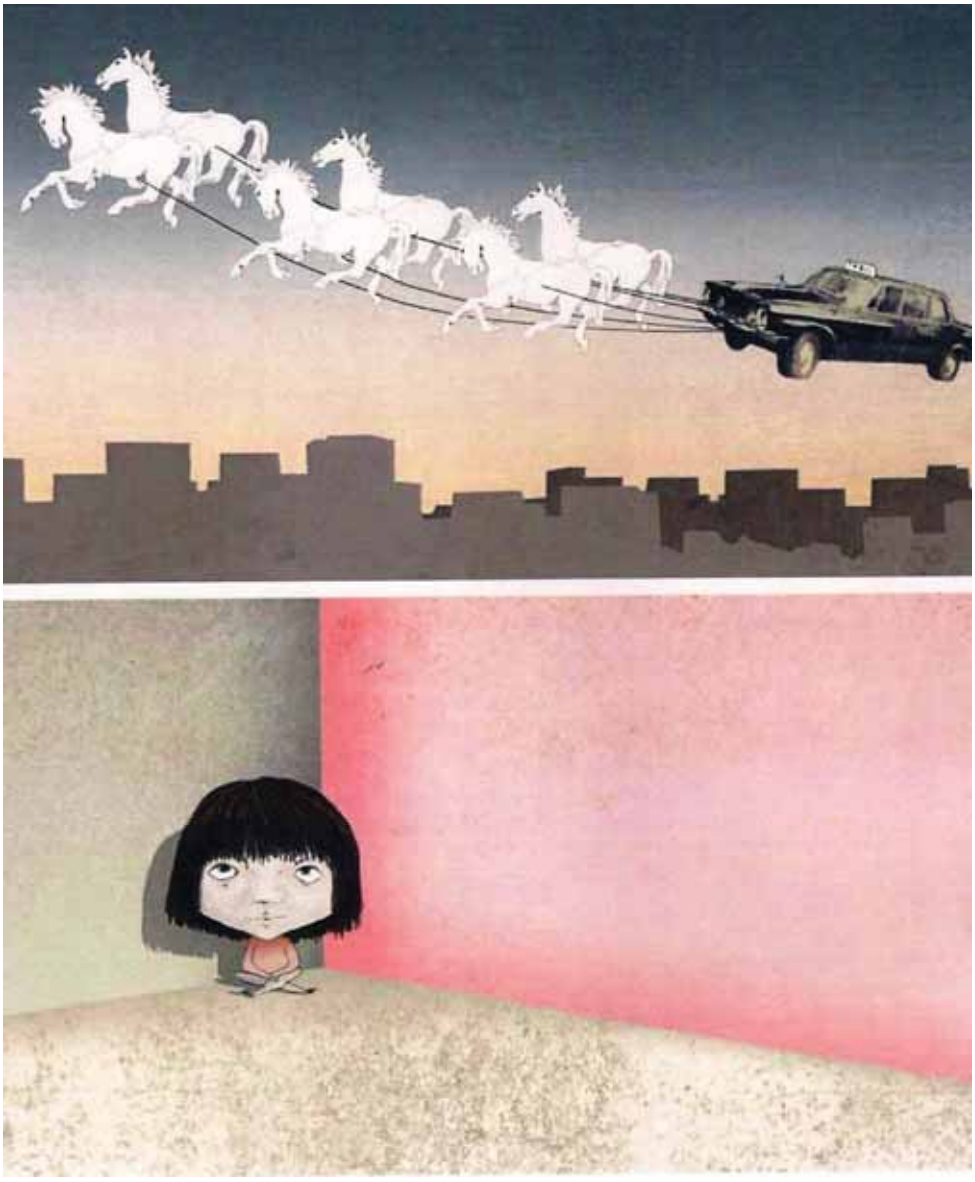
קדימה הוא מושב בו נולדתי. "רותי אולמן בת קדימה". השם, שם המשפחה, המין והכתובת, מילים מגדירות שהתחברו למשפט, קיבלו מקצב ותנועה ברוח הרחוב והפכו לשירי האישי החושפני מאד, הכולל את כל הנתונים החשובים ומעיד על הפרספקטיבה, שהייתה לי באותה עת על חיי. המילים היו שלי, גם הלחן וגם המנגינה. כל פעם ששאלו אותי " איך קוראים לך" או שלא היו שואלים אותי "איך קוראים לך" ורק אני הייתי שואלת את עצמי "איך קוראים לי", הייתי מיד מזדהה בשמחה, שרה בהתלהבות, מוסיפה דילוגים ומדייקת במקצב 4/4. דילוג על כל מילה. דילוג על רותי. דילוג על אולמן. דילוג על בת. דילוג על קדימה. אהבתי את היצירה שלי והייתי חוזרת עליה עודפעם ועודפעם, בוריאציות שונות, שינוי כיוון, תוספת סיבוב, "דגש נודד" ופה ושם משלבת מחיאת-כף שמדגישה את מקומו החדש של הדגש. או להיפך מוסיפה מחיאת כף בין הדגשים - אינטרפרטציה מעט מורכבת יותר בסגנון ג'אז. אנשים מביני ריתמיקה, חשבו שאני מאוד מוכשרת וככה, מגיל צעיר מאוד ידעתי, שאני עתידה להיות רקדנית. "רותי אולמן בת קדימה". אהבתי את עצמי רוקדת. אהבתי שאנשים אוהבים אותי רוקדת. כשהבחנתי באנשים בסביבה, גם כשלא התכוונו לבוא להופעה שלי, הייתי עושה מהם קהל, מופיעה במספר וריאציות לא מבוטל על הנושא, ומסיימת בגרנד פינלה, דילוג אחרון גבוה, נחיתה על ברך אחת תוך פריסת ידיים לצדדים, שם נשארתי במצב של Freeze עד שזכיתי ב"כפיים". בענווה הייתי מתרוממת מרכינה ראש לקהל שלי לתודה.

האמת שהסיפור הזה יש בו פרט לא מדויק, למעשה נולדתי ברמות השבים, ומשם עברנו לקדימה, אבל לא הצלחתי בשום פנים ואופן להכניס את רמות השבים, למשפט המוסיקלי ועדיין לא בשלתי לחבר יצירה של 5/4. ככה וויתרתי על רמות השבים ועל האמת הצרופה ונותרתי בשמחה עם היצירה הנחמדה שלי "רותי-אולמן בת-קדימה" שעוד תלך ותתפתח.

רוברט אולמן אבא שלנו
היה נגר אומן שאת אומנותו רכש בגרמניה

בתמונה שמונחת על הטלוויזיה___ על יד הכלבלב, העשוי ברזל שחור, אותו קיבלה אימא מתנה מאבא, או להיפך, או שזו בכלל המצאה שלי כמו הרבה זיכרונות מומצאים. כלבלבים כאלה, היו מקשטים מזנונים בבתים של אנשים רבים במחוזותינו. אצלנו בבית לא היה מזנון, כי אימא שנאה רהיטים וחפצים בורגנים, לעומת זאת מאוד אהבה מכשירים חשמליים, שחוסכים זמן ועבודה. אימא, בלי גרוש מיותר, הייתה הראשונה לרכוש פריג'ידר ומכונת כביסה, הכל בתשלומים. בכל ליבה האמינה במשפט "הרבה חשמל פחות עמל", מה שנכון ומה שפינה לה זמן לדברים חשובים באמת. הדירה הקטנה שלנו, הייתה מרושתת בחוטי חשמל חוסכים עמל ומכוערים מאד. היום, כשאני גדולה, בבית שלי אני חוסכת בחשמל, מבזבזת כוחות ומתוך שאני שונאת אותם, את חוטי החשמל הקושרים מכשירים אל השטקר שבקיר, אני מעצבת להם נוכחות אמנותית. בדרכי היצירתית והלא שגרתית הנובעת תמיד מחסר, אני מדביקה פרפרים מיובשים במסלולי החוטים והבית מתמלא פרפרים מחושמלים. כך קל להתעלם מהמטענים החשמליים שמשרתים מנהלים משעבדים חיים.

אימא לא הבינה בשעבוד, השאירה את הפרפרים חיים וכשנכנסה הטלוויזיה לעולמנו, לא הייתה מאושרת ממנה ולא רק בגלל שהיא שימשה כמדף כבוד לתמונה ולכלב הברזל השחור.



בתוך מסגרת מאחורי זכוכית
רוברט במשקפים עגולים ממתכת

מניח סנטר בתוך כף יד בתנוחת "ההוגה"___ גם התנוחה הזו, תנוחת ה"הוגה" של אוגוסט רודן, הייתה מאוד אופנתית והולמת פינת זיכרון, ככה אהבו הצלמים להושיב את המצולמים.

דמותו צופה בנו גם כשנעלם מחיינו
אבא נראה אינטלקטואל
יהודי אירופאי רגיש

קוסמופוליט___ כאותם אירופאים משכילים, שעל מדף הספרים שלהם מונח הספר "הר-הקסמים", אלא שלא כמו החולים האירופאים של תומס מאן, לא ניתנה לו האפשרות, לשכב עטוף בשמיכה בכיסא-הנוח בהמתנה למוות, בבית המרפא על הר גבוה, הנבלע בעננים ערפל, קר מרוחק מבודד. לא שרתה עליו הנינוחות, שאפשרה להם, לחולי השחפת לעסוק בהרהורים פילוסופים על מהות החיים, כשהם ממתינים לסעודה הבאה, שתוגש להם באותו ערב. כדאוכך גם הם מתו. רוברט כאידיאליסט, בחר לעלות לארץ מגרמניה, במסגרת תנועת "השומר הצעיר" והקים עם חברים לתנועה את קיבוץ הזורע. אולי היתה זו מהפכנות, אולי הלך שבי אחרי הסיפורים הרומנטיים על הלבנט, אולי הלך אחרי אשתו הראשונה מריאנה, אולי. ובלי אולי, בסוף היה חולה בסרטן ופשוט מת. והפילוסוף ידקדק ויאמר ופשוט לא חי.

אימא לא סיפרה עליו. אני, רותי-אולמן בת-קדימה, לא שאלתי. היא לא רצתה להעציב אותנו, אנחנו לא רצינו להעציב אותה. התרגלנו. ומרוב שלא העצבנו אחד את השני, אבא כמעט התאדה מהחיים שלנו. הסתפקנו בתמונה שלו, שעמדה על הרדיו, בה הוא נראה צעיר ויפה, מניח סנטר בתוך כף יד ומהרהר. כשהסרנו אבק מהרדיו מדי פעם, הסרנו אבק גם מזכוכית התמונה. אני, שהייתי אחראית על ניקיון הבית, כבר מגיל חמש, היו לי הזדמנויות להביט בו בתשומת לב וכמעט לגעת בו. הוא היה איש עדין. לא סיפרו לי, אבל אני חושבת... לא עמד בקשיי החיים, אני חושבת... יש להניח שהמחלות המקומיות תקפו אותו- מחלות מקומיות אוהבות אנשים זרים... כנראה הגוף שלו לא עמד בחום הנוראי. לחום הישראלי אני מודעת. חם פה בארץ- נורא חם, רוחות שרב מייבשות, מעוררות געגועים למים קרים של שלגים. ומה יצנן... ומה ירגיע...ואין "Danke shon" ואין "Bitte shon" הכל מובן מאליו... בארץ הזו... העבודה הקשה, החיים בקיבוץ, הגירושים, הנישואין שאחרי, הילדים... לא קל, אני חושבת. אני יודעת, שחיה, הילדה שלו מהנישואים הראשונים, נשארה בקיבוץ. לא קל לעזוב ילדה קטנה בקיבוץ ..אני חושבת. לא סיפרו לי, אבל בחיטוטים האין סופיים שערכתי בין המכתבים, זיהיתי מכתב הפניה לפסיכולוג וגם מכתב תקיף של אימא, בו נאמר שהיא לא תחיה אתו, שעליו ללכת קודם לפסיכולוג. לא יודעת. חסרים לי נתונים. חושבת, שזה אומר, שהחיים שלו היו מורכבים. מעניין. אני עושה ספקולציות, מחברת אחד לאחד, קושרת קצוות, ממציאה הקשרים. אף אחד, אף פעם לא סיפר לי, מה שם היה. אני כן יודעת ולא היה צריך לספר לי על אימא שלי. הידיים שלה היו חזקות כמו ברזל והרצון העז התלבש עליהן כמו כפפה. מוכנה היתה להתאגרף עם כל העולם בשביל אדמה בית ילדים. אבא, ה"הוגה", נראה שהוא וויתר. כבד היה לו המשא. נשאר בלי כוחות, עם סרטן בדם, בן שלושים ושמונה, נקבר רחוק מהשמיים, מטר באדמה. ומכאן כבר הכל ברור. ברור. הוא לא חי.

מת צעיר מאוד

נקבר

ובחורף פרחו הרקפות על קברו___ יפים הם הרי-המנשה, בעיקר בחודשי החורף, החורש עבות ונוטף מים. מחטי אורן כמצע, כאילו רך. מתחת, אם מחפשים היטב, אפשר למצוא פטריות וכשמוצאים פטריה אחת, אחריה מתגלות עוד המון. ורקפות יפהפיות המוזהמוזהמון רקפות, כלכך הרבה, שאין להן מסתור והן מכסות את ההר.

אימא אהבה את הרקפות שפרחו בחורף על הקבר

מונח על הר גבוה ___ אני אוהבת לחשוב על המסע ההוא, שבסופו טמנו את אבא שלי בבית הקברות של הקיבוץ. רוברט ורשי עזבו את הקיבוץ, אחרי שהתחתנו ובנו בית ומשפחה במושב קדימה שבשרון. קיבוץ כמו ה"זורע" לא עוזבים, מקיבוץ כזה נפלטים. ברשימות של חברי הגרעין שהגיעו להקים את הקיבוץ, אני מוצאת את השם משולם בין השמות שטיינברג אולמן קאופמן אודנהיימר אופנר בהרנט שילר והוא כל כך זר. משולם, צליל ממקום אחר. רשי משולם נחשבה ה"שוורצה" בין חברי גרעין היקים החלוצים. גם שנולדה בברלין, לא נחשבה ברלינאית, הם דיברו על שוויון אחווה שלום, אבל דאגו לטוהר הגזע וזכרו לה את מוצאה התורכי. ולמה בכל זאת זכה רוברט להיקבר בבית הקברות של הקיבוץ... אולי בזכות חיה, הילדה שלו, שנשארה בקיבוץ, אולי זכרו לו חסד נשואיו לאימא שלה, למריאנה שהיה לה מעמד. "מה זה מעמד" שאלתי את אילנה, היחידה שנותרה בחיים מאותו גרעין. היא לא בדיוק ענתה לי, העדיפה לספר על אבא שלה, רצתה לספר על הנינים והנכדים שלה, משום מה, נדמה היה לי שגם בגילה המופלג תשעים ושש, רצתה, אבל נמנעה לומר במפורש, שרשי היתה תורכיה קטנה שהוציאה את רוברט מהקיבוץ, רק אמרה בקורקטיות רבה "אימא שלך גרה במזרח... במזרח ברלין, הם לא היו ממש כמונו". כדאוכך אבא נקבר בחלקת הקבר המכובדת של הקיבוץ.

רוברט אולמן

1952 . 28.12 - 10.10.1914

רשום על האבן

ולא עוד___ אני משתעשעת במחשבה, איך אותם חברים שדחו אותו מקרבם, נאלצו להתאמץ בהליכה ביום גשם של חורף, נושאים את הארון במעלה בית הקברות הישן שבמרומי ההר. היום אנשים עייפים, קוברים את המתים שלהם ליד מגרש החניה למכוניות ואוטובוסים. נעים לי לחשוב על אבא, הקבור בצל האורנים שבהרי-מנשה, מול המוחרקה, מרחוק נגלה הים, מפרץ חיפה, רמז לקרית ביאליק ותחושה של קשר לקבר של אימא בצור-שלום. "בואו נעשה מבצע סבתא ונעביר את הקבר שלה לפה, לבית הקברות הכי יפה בעולם", מציעים הנכדים והנינים של רוברט שאוהבים את "מבצע סבתא", אוהבים מבצעים ורחוקים מספיק כדי לאהוב "שורשים". ואני, בחוסר מקוריות מחשבתית, חושבת שאני יכולה להיות האימא של אבא שלי.

לא רבים המבקרים בו בבית הקברות הישן___ המתים שם ותיקים מאד. בחוץ חיים זורמים, דברים נשטפים נשכחים. אבל הם שם תמיד - הקברים מעידים. קברים פשוטים עשויים בטון ואבן גיר

מקומית, הפכו במשך השנים חלק טבעי מנוף מההר. האדמה נסחפת מכסה ומטשטשת את קיומם, הפרחים שולחים שורשים- כמו מתוך האבן הם פורחים, עלי השלכת מרפדים עליהם שמיכה רכה והאזוב ממלא סדקים, יוצר דוגמאות באבן הקשה. לא רבים המבקרים בבית הקברות הישן. הגשם לעיתים שוטף אותם, את הקברים הנשכחים, הרוח לעיתים מטאטא את העלים היבשים, עצי האורן מצלים עליהם, השמש שולחת קרניים בודדות שמצליחות לחדור מבעד החורש העבות ולפעמים, ממש לעיתים רחוקות, מחממות הקרניים את האבן, עליה חרוט השם ושני תאריכים, לידה ומוות. ואם סיבת המוות היא מלחמה מציינים זאת בלקוניות. והשאר מתו כלומר הפסיקו לחיות מכל סיבה לא חשובה שהיא.

למטה

למרגלות ההר

נגלה הקיבוץ___ קיבוץ הזורע, הפורח המלבב המתעשר על מפעלי הרהיטים שלו. בתי הילדים, חדר האוכל, בתי החברים, כולם חבויים בשלווה עטופים בירוק של נוי מטופח כלכך. הלולים הרפתות המדשאות המוריקות ,הכחול של בריכת השחייה, אפילו נחל זורם בו בקיבוץ, כאילו התבלבל, חשב שהוא בכפר קטן בעמק הריין ורק טמפרטורת המים מעידה שהם לא מי שלגים, רק מי גשם פשוטים מגשמי הכרמל.

הכול

נראה קטן מלמעלה

אפילו המפעל העצום "רהיטי הזורע"___ רהיטים אותם אפשר היה למצוא בעיקר בבתים של היקים, שידעו להבחין בין עבודה ערבית, ל"רהיטי הזורע". אישית, גדלתי בתחושה רכושנית לגבי המפעל.

אותו אבא שלי הקים___ כשעלה במסגרת תנועת "השומר הצעיר" מגרמניה והיה לחלוץ בקיבוץ הזורע. כלי הנגרות, שהביא אתו כבעל מקצוע, היו הבסיס למפעל, שהלך וגדל והיה למותג בארץ. כשאבא ואימא עזבו את הקיבוץ, נשאר להם, או שהם לקחו איתם, אולי אפילו בהסתר, ארגז כלים. המפעל הלך והתעצם גם בלי הארגז הקטן והמלך שלו- הפטיש, שבידיים הטובות של אימא הפך זהב.

למעלה מההר אי אפשר להבחין בחסרונו של ארגז הכלים___ שליווה אותה לאורך חייה, כצל של אבא ובהחלט כפונקציה הולמת, שמילאה את מקומו.

ארגז כלים מסודר כל בורג במקומו

משור ברגים פליירים משוף חלוד

פטיש שהחיים בבית שלנו לא היו אפשריים בלעדיו

חשוב היה לאימא איך אתה דופק בפטיש__ לדפוק בפטיש, זה כמו ללחוץ יד של בן-אדם, ככה היא הייתה אומרת, וגם הייתה אומרת ש...מה שאתה מתחיל תגמור, וגם ש...מה שאתה עושה

תעשה טוב, ועוד אמירה חזקה מאוד על הבדידות, ש...עד שלא תחיה אותה, לא נולדת ולפעמים בדרמטיות הייתה מכריזה שלהכות באופן מילולי, זה יותר מכאיב ממכות פיסיות. מכות מהסוג השני, הפחות מכאיב לדבריה, מעולם לא היו בבית שלנו. ולמרות זאת לעודי הייתה מרידה אחת גדולה, אליה הצטרפתי גם אני בנאמנות יתר לאח שלי, אהובי. באירוע ההוא, ברחנו מהבית וזרקנו אבנים על החלונות, כשאימא הייתה בפנים. קשה להסביר מה קרה לנו לילדים הטובים שלה. אולי היו לה אמירות קשות יותר ממכות. אבל עניין הפטיש היה כמעט תורה.

אחרי שנפלה החלטה אסור להתלבט האויב מרגיש

אין להסס__ עמרי הגבר הנחוש, אחד הנחושים עלי-אדמות, נתפס על ידה במעשה של הססנות לא עלינו

יש לדייק__ היא יצאה למלחמת עולם נגדו, כאילו הוא נציגם של כל הגברים, שקלקלו דברים בחייה.

להקפיד להעביר מסר ברור

לנצל אנרגיות ולתעל אותן___ אימא תפסה אותו אוחז את הפטיש בשליש הקרוב לראש הפטיש, תלשה אותו מידיו ונתנה לו שעור ב"איך לדפוק מסמר בפטיש", עמדתי בין האימא שלי לגבר שלי, לא מצליחה להחליט אם אני יותר כועסת עליה, או מתביישת בו. לא האמנתי איך האיש הזה, שיודע ללחוץ יד, שיודע לברור בין חשוב לטפל, שיודע להחליט בשביל כולנו, לא הבנתי, איך שום דבר מהתכונות הפטישיות האלה, לא גולם בדפיקת המסמר ההוא בקיר. עמדתי מעט רחוק מהסולם, אימא עמדה קרוב ועמרי עמד עליו, מחזיק מסמר טיפשי ביד אחת ובשנייה אוחז בפטיש, בשליש הקרוב של המקל... הרגשתי שהסערה מתקרבת, ידעתי שזו הנקמה המתוקה של אימא שלי.

לא היה ספק במומחיות של אימא בפטישים ובמסמרים__ ספק אם באותו רגע, אבל מאוחר יותר הבנתי, שהיו אלה הרגעים הגדולים של עמרי, הוא עמד על הסולם, גבוה מאתנו, מוקטן על ידה ובכל זאת היה פתוח ללמוד ממנה. לא בזבז אנרגיות על רגשות, בדיקת מקומו של הגבר, מקומה של האישה ועל הפטיש שביניהם. בשמחה היה מספר, בהזדמנויות שונות, איך אימא של רותי, לימדה אותו להחזיק פטיש. אחרי שהיא מתה, גם אני אהבתי שהוא מספר את הסיפור, אבל רק אחרי שאימא נרגעה, התרגלה אליו, אפילו אהבה אותו ואת המשק שבנה. בשמחה באה לבית שלנו שהתמלא אהבה וגם יוחאי התינוק, נוסף לנו למשפחה. יוחאי לא זוכר את סבתא רשי, איתי היה בבטן עובר בן חמישה חודשים, כל שהרגיש היו הטלטולים הרבים במכונית ה"דה- שבו" סיטרואן - הצרפתייה הקפיצית, בנסיעות הלוך ושוב לבקר את אימא, להביא אותה להקרנות, לאשפז אותה, להחזיר אותה. אבל בר זוכרת, בר הייתה הנכדה הראשונה, האהובה מאוד מאד. היא הקטנה, האדם היחיד מזה שנים ארוכות של בדידות, שהחזיר לאימא שלי את טעם האהבה. גוף מתוק של פעוטה, מתחבק בלא היסוס

ומחמם את העצמות היבשות של סבתא שלה. עמדתי מרחוק מסתכלת בשתיים, מהרהרת באפשרות של אישה לחיות שנים על שנים ללא חיבוק.

ובבית שלנו

היום

פטיש הוא לא רק פטיש___ חיים שלמים, שם בין ראש הברזל למקל של העץ. את עמרי, הדואג למזוני-כסותי-עונתי, אני עדיין תופסת אוחז בשליש הקרוב לראש הפטיש, שואלת בנחמדות אם הוא לא למד כלום מהאימא הפטישית שלי. וכשיש אנשים בסביבה, אני גם מנסה בידענות להשחיל את המילה פטישיזם לסיפור המשפחתי שנקרא "רשי עמרי והפטיש". כי זה הולם.

איבון קוזלובסקי גולן

ארבעה שירים

על קיר חלון, שמועה וקרחון

ליליאן דבי-גורי, צילום

עַל קִיר חַלּוֹן

נִפְתְּחָה הַדֶּלֶת:
זוֹ לֹא שָׁמְעָה,
וְזוֹ לֹא שָׁמְעָה דָּבָר.
בַּמִּגְרַשׁ הַמִּסְדָּרִים
אֲרוֹנוֹת קֹדֶשׁ
לַהוֹלְכִים וּלַבָּאִים –
קָנָן מוֹדֵד מִזְוִיתוֹ
הַכֹּהֶה.
עַל קַרְחוֹן כָּתוּב:
כָּאן אָסוּר לְהִתְרַגֵּשׁ.

הָאִירִי מִגְרָשִׁי אִמָּא
פִּתְחִי חַלּוֹן
קִרְעִי מַשְׁקוֹף בְּנָהָר יוֹמִי
וּכַסִּי בּוֹ מְעַרְבֹּלֶת, תֹּרֶן שָׁבוּר, מַאֲמִין. בָּרוּחַ.
זוֹ לֹא שָׁמְעָה
וְזוֹ לֹא שָׁמְעָה דָּבָר.
תִּקּוּן:
עַל קַרְחוֹן נִכְתַּב:
כָּאן אָסוּר לְהִתְנַגֵּשׁ
לִטְבֹּל שְׁבִיעִית וְשִׁקּוּץ – בִּפְרוּסָתֵךְ הַכְּשֵׁרָה,
מֻתָּר לְהַדְלִיק אֵשׁ.

כמה שחור

כַּמָּה שָׁחֹר הוּא הַלָּבָן
הַנּוֹגֵשׁ בִּבְשָׂרִי.
כַּמָּה צָלוּל הוּא יַהֲלֹם הַמִּזְרָח
עַל זְרֹתַי.
כַּמָּה עָכוּר הוּא בֹּהַק הָעֲרָפֶל
בְּבָקְרָהּ שֶׁל הָעֲרָבָה:
גַּל אַחֲרֵי גַּל אַחֲרֵי גַּל - הִלְבִּינוּ פָּנַי מֵאֹדֶם:
לֹבֶן שִׁנָּיו
לֹבֶן עֵינָיו
לֹבֶן עוֹרוֹ
לֹבֶן לִבּוֹ הַחִוֵּר
לֹבֶן גָּבָהּ לִבּוֹ
גַּבַּאי צְבָעִים לְלֹא טַעַם,
רֵיחַ טַעַם,
טָעַם לָבָן,
רוּם מַעֲמָדוֹ הַלָּבָן - פַּעַם שָׁחֹר הַיּוֹם לָבָן.

יתגדל

אל תתני בנפש צריי, תהילים כ"ז 12

יֵשׁ וְהַזְּמַן לֹא מְכַסֶּה אֶת מְבוּשָׁיו
וּמַעֲמִיק לַחְפֹּר בַּזִּכָּרוֹן
מְחַפֵּשׂ אֶת צַפַּחַת הָאֶבֶן הַחַמָּה עָלֶיהָ יָשַׁבְתִּי בַּיּוֹם שֶׁמֶשׁ,
שׁוֹאֶבֶת נֶחָמָה מ-20 על 20 ס"מ
שֶׁל אֶבֶן.
יֵשׁ וְהַזְּמַן לֹא מְכַסֶּה עִם אֶבְרָתוֹ אֶת מְבוּשֵׁי שְׁאֵרִי,
אֵלּוּ שֶׁהָיוּ שָׁם, וְרָאוּ בַּקְּבוּרָה - יוֹם חַג.
שְׁתִיל רַךְ שֶׁל עֵץ רִמּוֹן נִטַּע בְּצַלַּחְתִּי - שְׁלוֹשָׁה מֶטְרִים עֹמֶק.
הוּא יִתְגַּדֵּל וְלֹא יֵדַע עַל הַזְּמַן הַהוּא
שֶׁנִּתַּן לְהִתְקַדֵּשׁ עַל הַר קֶרַח בְּכִבּוּשִׁין

סְבָכָה אַחַר סְבָכָה.
וַאֲנִי אֶהֱיֶה,
וְאֶנְשֹׁם עָמֹק אֶת אֲוִיר הַבֹּקֶר
שֶׁהִפְצִיעַ
מִתּוֹךְ צֵל הָהָר
אוֹר לד׳ חֶשְׁוָן בַּשָּׁנָה הַבָּאָה.

צער

מַחְמַק נַפְשִׁי מִצַּעַר
דּוֹלֵף בֵּין חֲרִיצֵי שְׂפָתַי.
אֵין בִּלְבָבִי וְאֵין בְּלִבּוֹ.
אָדֶם הִוְרִיד לַלֵּבֶן - עָכוּר בְּגוֹן הַבִּטָּחָה.
לֹא תֵאוּר גַּם לֹא שִׁרְבּוּט
יַצְלִיחוּ לְצַיֵּר מְצוּקָה.
גַּם מָחָר יוֹם.

אָבוּד חוֹמֵק חָמַד בְּפֶתַח חֶדֶר
מִבַּעַד לְנִתְחֵי אוֹר שֶׁל יוֹם אַחֲרוֹן.
הִזְדַּמְּנוּת לִימֵי חֲרָדָה גְּלוּיֵי שְׁבִיס
וּסְוֵדֶר -
הוֹלֵם לֵב מֵחֵשֶׁק
כְּמָוֶת בְּמִטַּת פַּרְעוֹשִׁים:
לֹא מְגָרֵד לֹא כּוֹאֵב,
מֶנְשָׁם וּמֶרְדָּם.
כְּדֶרֶךְ חֲדִירָה אֶל נִבְכֵי
פֶּתַח הַחֶדֶר הַנֶּחְמָד
שֶׁחָמַק מִלֵּב וּמֵעַיִן
עֵר וּמֶנְשָׁם.

ליליאן דבי-גורי, צילום 2

חיים נגיד

שתי עקדות

יום השואה ויום הזיכרון לחללי צה"ל: צמד מראות בהן משתקפות בבואות זהותנו

פרק מספר שיראה אור בקרוב

א. האבל על הבן ורצח האב

מינהג רווח היה בבית משפחתנו בחו"ל: לכסות בימי אבל את המראות בביתנו, כאילו לא נאה לו לאדם מישראל שיתבונן בבבואתו וייהנה ממנה בשבתו שבעה.

שני ימי הזיכרון ששבוע ימים מפריד ביניהם, יום השואה והגבורה ויום הזיכרון לחללי צה"ל, דומים לאותן מראות, ובהן נשקפות שתי עקדות, כבבואות זהותנו, כאשר בבואה אחת מתבוננת בזו שכנגדה. לכאורה הן היו אמורות להיות מכוסות, מנוכרות זו לזו, למרות קירבתן. שהרי האחת מייצגת את העקדה בגלות, והשנייה את העקדה בארץ; זאת את הצבר העברי, הקרבן שהלך בשדות הדגן והעופרת, וזו את היהודי הגלותי, הקרבן שעלה בעשן. אבל כבר בסוף שנות התשעים של המאה הקודמת כמו נמוגו הריחוק והזרות שביניהן, ומאז החלו משתקפות זו בזו.

היה זה מהלך דיאלקטי בלתי צפוי שצירף זה לזה תופעות שמעולם לא דרו בכפיפה אחת זו עם זו. השחקן שמואל וילוז'ני, יליד הארץ ודור שני לשואה, צבר לכל דבר ועניין, הדביק במרכז מצחו, לאחר ביקורו באושוויץ, כתם צהוב, וכך הצטלם לכרזה שליוותה את סרטו, *אכאל'ה בוא ללונה פארק*. ומנגד, הרוצח ברוך גולדשטיין ענד לדש בגדו מגן דוד צהוב, כאשר התהלך עם רובה ביד בקריית ארבע, רואה על כל צעד ושעל את האויב הנאצי הזומם לעשותנו שוב לקורבנות שואה. ביום 25 בפברואר 1994 לבש גולדשטיין מדי צה"ל, התפלל שחרית, נסע בג'יפ צבאי למערת המכפלה, נכנס עם רובה גליל בידו לאולם יצחק, ופתח באש בלא הבחנה על כ-500 מתפללים מוסלמים, הרג 29 איש, ופצע כ-125. הצבר החילוני של שנות ה-90 וילוז'ני מצא תעצומות נפש בגולה הדווייה, בביקורו באושוויץ כשהתחבר לקרובי משפחתו, אביו וסבו. והיהודי החדש גולדשטיין החצין את זכר העקדה של השואה בזר השנוא שמנגד. לכאורה, אותו מיתוס עצמו, העקדה, המיתוס שחלחל אל חיינו יותר מכל מיתוס אחר, קישר ביניהם.

והנה, מאז שנות התשעים הקורבן של השואה והקורבן של הישראליות החדשה, כמו התמזגו זה עם זה, וזהות הבבואות הנשקפות באותן מראות - נעכרה. כי ככל שהתרחקנו מראשית כינונה של המדינה, הלך ונטמע דיוקנו של הצבר - ביהודי "הגלותי". ובמקביל, ככל שהתרחקנו מן השואה, כך הלכה וגדלה ההסתמכות על השואה כבסיס ערכי ומוסרי לכל מעשה לא מוסרי ולא ערכי, וכתוצאה מכך, אולי, גם יום הזיכרון לשואה, הלך ואיבד את משמעותו כיום של זיכרון והזדהות עם הסבל של קרבנות הפשע הנורא מכול.

ב. פנים מנוכרות ב*ימי ציקלג* ו*הוא הלך בשדות*

כל זה היה בעצם קצה-קצהו של מהלך שהחל בסוף המאה ה-19 מתוך כוונות רחוקות כרחוק מזרח ממערב, תרתי משמע, מן התולדות של סוף המילניום. בסוף המאה ה-19, בראשית הציונות בארץ-ישראל, הכריזו בנים מלחמה על עברם, ובראו את "האדם החדש", הצבר העברי. האמנים-התועמלנים של העלייה הראשונה צבעו את הארץ המובטחת בצבעי הזהב של הקיץ הנצחי ואיכלסו אותה בצעירים יפי-עין ובלורית שלא יזדקנו לעולם. בסיפורת שנכתבה בידי סופרי אותה תקופה תוארו הארץ ותושביה החדשים מתוך גישה מעצימה, המציגה יהודי חדש, המשוחרר מתווי הגלותיות. "עברי", שדמותו נוצקה ממשאלות הלב, לא מחומריה של המציאות חרוכת השמש ומגודלת-הקוצים של ארץ-ישראל בשלהי המאה ה-19. כשם שאמני "בצלאל" ציירו בראשית המאה את הרצל מרחף בין כרובי הרקיע, זקנו נטוי לפנים וכנפיים צחורות דבוקות לכתפיו החסונות, כך האדירו סופרי העלייה הראשונה את דמות המתיישבים הציוניים. מרגע הגיעם ארצה והתיישבותם על אדמתה, חלה בהם מטמורפוזה מסתורית ומטיפוסים "גלותיים נקלים" היו לזן אנושי נדיר. מסמנו המושלם של זן נדיר זה עוצב במסומן של צעיר נצחי, הלובש גלימה ערבית תנ"כית כדרך אנשי המזרח וכאבותיו הקדומים אוחז בידו האחת ברובה ובשניה בידית במחרשה, דבק בארץ ומקדש בדמו את אדמתה. נערץ על שכניו הערבים ואהוב על הנשים הבדוויות.

אבל, כידוע, ספרות העלייה הראשונה הייתה איור פתטי לחלום הציוני, לא עדות היסטורית על תקופתה. זאב יעבץ, האידיאולוג של תנועת "המזרחי" ומעולי ארץ ישראל של תנועת "חיבת ציון", מתאר בסיפורו "ראש השנה לאילנות" את "האדם החדש" בדמותו של נחמן, ניגודו המושלם של היהודי הגלותי - צעיר שהגיע ארצה בעודו נער ולמד מן הערבים תושבי הארץ להרגיל את גופו לחליפות האקלים ולחיים הקשים אך הבריאים שהיא כופה על תושביה. נחמן יודע לרכוב על סוס, מצטיין בכוח פיסי, מטיל את חיתיתו על הערבים, אך לבוש בגלימה כמותם, הוא מעין גלגול של אבותיו הקדומים, שאורח חייהם נשתמר בהליכותיהם של תושבי הארץ. הוא מצטיין לא רק בקומתו אלא גם בטוב-ליבו, במזגו הנוח ובמאור פניו.

כך גם גיבור סיפורו של משה סמילנסקי, "חווג'ה נאזר" הנושא שם ערבי, הדומה לשמו הספרותי של המחבר. זהו צעיר יהודי-למחצה שאמו רוסיה והוא לא נימול, אשר הגיע אל היהדות ולארץ-ישראל דרך "הביבליה". לכינוי "חווג'ה נאזר" זכה מפי שכניו הבדווים והבדוויות. עם האחרונות היה "מתעלס" כלשון המחבר. חווג'ה נאזר מלא שמחת חיים, אוהב עמל, עובד אדמה וגיבור חיל. יותר מכל גדולה אהבתו לארץ-ישראל. לקורא אין ספק כי בעיני המחבר עדיף "האדם החדש" הזה, היהודי למחצה, על פני היהודים הגמורים, הגלותיים.

התקווה והאוטופיה איפיינו את תקופת הראשית הזאת. במעבר מן המיתוס אל המציאות התגשמו תקוות וחלומות אלו בשנות העשרים של המאה ה-20 עם בואם לעולם של צעירי "דור בארץ", הצברים החדשים, שהתגייסו בסוף שנות השלושים אל שורות הלוחמים בפלמ"ח ואחר כך עם הקמת המדינה, שירתו בתפקידי המפתח בצה"ל. ואמנם, בזיכרון הציבורי ובספרי הזכרון, ביניהם אלה שערכה אנדה עמיר, סמוך לסיום הקרבות של מלחמת תש"ח נשתמרו בעיקר הקרבנות הצברים. אף השירים של נתן אלתרמן וחיים גורי העמידו במרכזם את דמויות

הלוחמים ילידי הארץ שהביאו את המדינה הנכספת על מגש של כסף אל האומה הדומעת. אבל הם לא היו היחידים שלחמו באותה מלחמה. היו גם עולים חדשים, ילדי הצל, כפי שקרא להם במחזה שנשא שם זה, המשורר והמחזאי בן ציון תומר, והם היו לדברי המשורר גבי דניאל, הלא הוא בן דמותו הספרותית של המשורר והחוקר בנימין הרשב, הלוחמים בלטרון וסוללי דרך בורמה, הדרך העוקפת לירושלים הנצורה במלחמת תש"ח. וכך כתב: "דוד בן גוריון / סלל / את הדרך אל דרך בורמה העוקפת/ את הדרך אל דרך הבירה ירושלים / בעצמות נערים מן השואה". למרבה הפלא, דווקא בספרים ובמחזות של לוחמי תש"ח, ילידי שנות ה-20, לא הונצח הצבר כדמות ראוייה לאותה הערצה שנקשרה לו בזיכרון הקיבוצי. אדרבא, קריאה מקרוב של אחדים מאותם ספרים מגלה בהם פנים שנעלמו משום מה מן הזכרון הקולקטיבי.

> אני שונא את אברהם אבינו, שהולך לעקוד את יצחק. מה זכותו שלו על יצחק. שיעקוד את עצמו. אני שונא את הדרישה הזאת להוכחת האהבה. את התקדשות האל בעקדת יצחק.

את הדברים הללו לא אומר אחד החיילים הצעירים במלחמת יום הכיפורים או על מורדות הלבנון במלחמת לבנון הראשונה, אלא חייל בבסיס הנגבי, הקרוי ציקלג. ברומן *ימי ציקלג* של ס. יזהר, שראה אור עשר שנים לאחר מלחמת השחרור. בדרך כלל נתפס *ימי ציקלג* כרומאן האולטימטיבי על אותה מלחמה, המנציח את דור הצברים הנצורים, התמימים והצעירים לנצח. אלה ההולכים כביכול עקב בצד אגודל בשבילי האידיאולוגיה שהיתוו הוריהם. אלא שגיבורי *ימי ציקלג*, כשאר גיבורי סיפוריו של ס. יזהר הם כופרים בעיקר, אף כי הם ממשיכים ללכת עם השיירה ולשאת בעולה, והם נראים לעתים כעין גלגול פארודי של הלוחמים הציוניים האידיאליים, שתוארו בראשית הסיפורת העברית בתחילת המאה. לכאורה הם מפנימים באישיותם את ערכיהם הציוניים, אך גינוניהם רחוקים מאתוס הגבורה של אבותיהם, והרעיון שהם נועדו לשמש קורבן, מקומם אותם.

כבר בסיפורו של ס. יזהר "לילה בלי יריות" (נתפרסם ב-1939 בהיות מחברו בן 21) מתאר יזהר את גיבורו הצעיר ראובן, העומד על משמרתו במשך לילה ארוך, ואינו מחמיא לו כלל. הלילה עובר בלי יריות וראובן השקוע במחשבות מתרפק בהערצה על זכרון ידידו, חיים השומר. חיים מת שלושה חודשים קודם לכן בסוף שנות השלושים של המאה הקודמת, בעת מאורעות תרצ"ט, בהתנגשות עם כנופיה ערבית. יזהר מבליט את הניגוד בין בן הארץ, שהיה אמור לכאורה לממש את האידיאל האוטופי של "האדם החדש", לבין "היהודי הגלותי" שעלה ארצה. דווקא חיים הוא הגיבור, החזק ורב-החיוניות, הצעיר בן הארץ הוא עלה נידף ברוח הלילה, המשיבה עליו צללים ופחדים: "מכל הסלעים זחלו וקפצו ערביים, החליקו ובאו מכל העברים, כמים אדירים שפרצו ואין לסכרם עוד". הוויתו מתמלאה באימה, וזו דומה בעיניו לתהום אדירה "והוא החל יורה, כשאיזה הוויה עיקרית בו שקועה לתהום נוראה וחשכה".

ב*ימי ציקלג* (עמ' 802) כותב ס. יזהר גם דברי כפירה בדגל:

> "אבל דבר גדול הוא להאמין - כשמאמינים. כשיש לך במה להאמין, אלא שלי אין... אין יש, אבל אין... מה יש לי? - לי? יש? לא יודע (...) - בך. אתה. בעצמך. בך בעצמך. - בי? אני? חלשה דעתך? ח-ח. ! יפה מצידך! - וגם מעודד! - - איך זה להאמין בי בעצמי? - אגב, מה מפריע לך הדגל? - תלוי איזה דגל. כמובן. - כחול לבן. ובחגים גם אדום. - לא. לא. רק לא דגלים! כל

הדגלים כולם. אני שונא אותם. אם קרה פעם ופצה אדם פיו ונשבע לדגל - נחרץ סופו. אבוד לדגלו, כמו יפתח לנדרו. הלא זה תכלית הרשע!"

אפשר לפטור דוגמה זו כבלתי מייצגות את האתוס של ספרות הדור ההוא. הלא ס. יזהר היה מוכר אמנם כשאור שבעיסה, אך גם כסופר ההולך תמיד גם עם השיירה וגם לצידה. אך מה נאמר למיקרא *הוא הלך בשדות* (1947) של משה שמיר? עיון מקרוב בעלילת הרומן, יגלה כי במרכזו עומד אורי, בוגר צעיר של בית הספר החקלאי, החוזר לקיבוצו עם תום לימודיו ומבקש להשתלב בשני המעגלים יוצרי ההרמוניה, שכל צבר מיתי צריך למצוא את מקומו בהם: המשפחה והחברה. אלא שעלילת הרומאן עומדת בסימן הקרע והניתוק. המשפחה נהרסה, האב התגייס לצבא, לאימא יש מאהב, ומה יעשה הבן הבודד, שהוצב מחוץ לקן המשפחתי המתפורר? אורי יחפש לו אהבה משלו. אך אהובתו לא תהיה מיכל בת זוגו של מיכאל, משירו של נתן אלתרמן, צמד המופת הצברי. זו תהיה דווקא מיקה, בת הגולה מקרוב באה, המסרבת להשתלב בקולקטיב ואינה משלימה עם כוונתו של אורי ללכת לפלמ"ח, כלומר - מנוכרת לחלוטין לאתוס החברתי שגיבורנו היה אמור לגלם. היא ואורי רחוקים מאוד מאותו דגם מופת שהציג אלתרמן ב"מגש הכסף": "לובשי חול וחגור וכבדי נעליים, / בנתיב יעלו הם / הלוך והחרש. / לא החליפו ביגדם, לא מחו עוד במים, / את עקבות יום הפרך וליל קו האש".

אם כן, מאין נבע הרושם שנחקק בזכרון הקולקטיבי, *שהוא הלך בשדות* הוא רומאן על הצבר המיתולוגי? נראה שהייתה זו תוצאת העיבוד הבימתי למחזה שהיה ראש וראשון למחזאות הישראלית החדשה, *בתיאטרון הקאמרי* הצעיר, באביב 1948. בעיבוד זה השתנתה לגמרי נקודת הכובד של הרומאן, כאשר אורי מת במלחמה, בעוד שברומן הוא מת בתאונת אימונים, ובמרומז - כתוצאה מרצון לאבד את עצמו לדעת. זאת ועוד, למחזה נוספה דמות שאינה קיימת בו בגלוי: המספר. בתחקיר שערך שלמה ברטונוב עם משה שמיר בשנת 1973, אמר הסופר: "בפי המספר ניסיתי להכניס משהו מן האווירה הלירית של הנוף ושל תחושת השעה". "האווירה" ו"תחושת השעה", מבטאים את יצירת ההזדהות הרגשית של הקהל עם האתוס המיוצג בדברי הפרשנות של המספר, במידה גדולה יותר מאשר ברומאן שבו הקורא צועד לבדו בנתיבי העלילה, ללא מדריך צמוד כזה.

שניות זו חזרה ונתגלתה ביתר שאת כאשר הועבר המחזה לקולנוע, שנה לאחר הניצחון במלחמת ששת הימים, ובו גילם את דמותו של אורי - אסי דיין, בנו של גיבור אותו מלחמה. בסרט הוא הוצג כגילומו של הצבר המיתולוגי, אך בראיונות העיתונאיים הוא הביע ללא היסוס את התנגדותו למיתוס שנרקם סביב הישראלי החדש. אותה שניות שנתגלתה ברומאנים של דור תש"ח על המלחמה, גולמה באסי דיין הצעיר, והוא חזר והבליט אותו בסדרת הטלוויזיה האוטוביוגרפית *החיים כשמועה*, שהפיק וביים בשנת 2013, שנה לפני שהלך לעולמו, והוקרנה בשני ערוצי טלוויזיה לאחר מותו.

ד. אבי היקר, כשתעמוד על קברי

לעומת הקיץ הנצחי השורה על שדמות ארץ ישראל בראשית הציונות, החל מאמצע שנות השבעים, לאחר מלחמת יום הכיפורים, מאופיין המסומן הקרוי 'ישראליות' בתערובת של מבוכה, פיכחון וקדרות. לא עוד צעירים זוהרים ויפי בלורית, אלא אנשים אפורים, בני בלי גיל. אין יוצר המיטיב לתאר אותם ואת סביבת חייהם יותר מאשר חנוך לוין במחזותיו ובסיפוריו הנטועים בשכונת ילדותו, האזור המתפורר בקצה התחנה המרכזית של תל-אביב, מקום שהיה

פעם מקום מושבם של עולים מפולניה, חלקם ניצולי שואה, חלקם עולים שהתיישבו שם שנים אחדות לפני נפילת פולין בידי היטלר. אנשים קשי יום, העושים לפרנסתם בזיעת אפם. לוין הקדים את דורו בכמה שנים. החל מסוף שנות ה-60, כשהחלו לעלות שלוש הסאטירות שלו על הבמה, הן יצרו פרובוקציה קשה ועוררו גלים אדירים של מחאה. בלט בהם הפזמון על העקדה:

אָבִי הַיָּקָר, כְּשֶׁתַּעֲמֹד עַל קִבְרִי
זָקֵן וְעָיֵף וּמְאֹד עֲרִירִי,
וְתִרְאֶה אֵיךְ טוֹמְנִים אֶת גּוּפִי בֶּעָפָר
וְאַתָּה עוֹמֵד מֵעָלַי, אָבִי.

אֶל תַּעֲמֹד אָז גֵּאֶה כָּל כָּךְ,
וְאֶל תִּזְקֹף אֶת רֹאשְׁךָ, אָבִי.
נִשְׁאַרְנוּ עַכְשָׁו בָּשָׂר מוּל בָּשָׂר
וְזֶהוּ הַזְּמַן לִבְכּוֹת, אָבִי.

אָז תֵּן לְעֵינֶיךָ לִבְכּוֹת עַל עֵינַי,
וְאַל תַּחְרִישׁ לְמַעַן כְּבוֹדִי,
דְּבַר מַה שֶּׁהָיָה חָשׁוּב מִכָּבוֹד
מוּטָל עַכְשָׁו לְרַגְלֶיךָ, אָבִי.

וְאַל תֹּאמַר שֶׁהִקְרַבְתָּ קָרְבָּן,
כִּי מִי שֶׁהִקְרִיב הָיִיתִי אֲנִי,
וְאַל תְּדַבֵּר עוֹד מִלִּים גְּבוֹהוֹת
כִּי אֲנִי מְאֹד נָמוּךְ, אָבִי.

בפזמון, לוין חוזר על כל הקלישאות והמליצות הנבובות שאומרים בשעת לוויה צבאית, כדי לבדוק אותן, כביכול, ולשלול אותן בזו אחר זו. זוהי התבנית המארגנת את הפזמון, כלפי חוץ. אבל התבוננות במיבנה העומק שלו מגלה תבנית מארגנת סותרת לראשונה. בטקס קבורה רגיל, אילו הדובר המומחז היה האב ולא הבן, הוא היה אומר מן הסתם דברים כגון אלה:

בְּנִי הַיָּקָר, אֲנִי עוֹמֵד עַל קִבְרְךָ
זָקֵן וְעָיֵף וּמְאֹד עֲרִירִי,
וְרוֹאֶה אֵיךְ טוֹמְנִים אֶת גּוּפְךָ בֶּעָפָר
וַאֲנִי עוֹמֵד מֵעָלֶיךָ, בְּנִי.

אֲנִי עוֹמֵד עַל קִבְרְךָ גֵּאֶה כָּל כָּךְ,
אֲנִי זוֹקֵף אֶת רָאשִׁי, בְּנִי.
לֹא נִשְׁאַרְנוּ עוֹד בָּשָׂר מוּל בָּשָׂר
וּבְגַאֲוָתִי לֹא אֶבְכֶּה, בְּנִי.

כֵּן, לֹא אֶתֵּן לְעֵינַי לִבְכּוֹת,
וּלְמַעַן כְּבוֹדְךָ לֹא אַחֲרִישׁ,
אֵין עוֹד דָּבָר שֶׁחָשׁוּב יוֹתֵר מִכָּבוֹד
בְּרֶגַע זֶה כְּשֶׁאַתָּה מוּבָל אֶל הַקֶּבֶר, בְּנִי.

כוחו של פזמון סאטירי זה בהידהוד הפארודי של טקסים צבאיים, הנשמע כמו הפרת טאבו חמורה, בייחוד על רקע אותם ימים של הערצה ללא גבול לצה"ל, במהלכם בוצע לראשונה, שנתיים לאחר מלחמת ששת הימים. אך בעיצומו של דבר, אין שום חידוש מהפכני בתפיסת העקדה כאן לעומת הצגת אותו מיתוס בטקסטים הקאנוניים של ספרות מלחמת השחרור. בהצגת מיתוס העקדה, ובתבנית הגרוטסקית ששיווה לדמויות "הגלותיות" שאיכלסו את שכונת ילדותו במחזות השכונה שלו, *מיעקבי ולידנטל* ועד *אודזי מזוודות*, לכאורה אין חנוך לוין סוטה מתפיסת העולם "הצברית" של בני הדור שקדמו לו, אלא שבמקום צברים יפי בלורית הוא מיישב את פיסת הארץ המובטחת, אותו נווה שאנן, ביהודים "גלותיים".

גם *התגנבות יחידים*, הרומאן של יהושע קנז, המשיך מגמה זו. גיבורי ספרו של קנז, טירונים בבה"ד 4 הצה"לי, נראים כמו פארודיה על הפארודיה שעושה יזהר *בימי ציקלג* על הצבר הישראלי הנועז, והם תוארו להפליא על ידי עמוס עוז בכנס שהתקיים באוניברסיטת באר שבע במלאות 25 שנה להופעת הרומאן במלים אלה: "(הם) בניה הפגומים והדחויים של ספרטה, הכ"ף-למ"דים, אלה שהצבא רואה בהם "ברָרָה."[1]

ה. העקדה בשואה – והדור השני

במקביל למהפך שחל במיתוס העקדה של הצבר, חל מהפך במיתוס העקדה של השואה. אם בשנים הראשונות שלאחר השואה נתפסה תגובת היהודים שהלכו אל העקדה כגילוי של חולשה ומורך לב הראויים לגינוי, בשנות השמונים קיבלה עקדה זו לגיטימציה, כאשר הועלו, בין השאר, שני מחזות דוקו-דרמטיים שזכו להד רב, *גטו* של יהושע סובול *וקסטנר* של מוטי לרנר. בשנים הבאות, לא רק שנמוגה ההתכחשות ליהודי הגולה, אלא שההזדהות אתם הייתה ממש לחלק מן המדיניות הממשלתית המוצהרת והגיעה לשיארה בעשור השני של שנות האלפיים, כשהוגשה לכנסת הצעת חוק המכריזה על מדינת ישראל כמדינת העם היהודי. ודוק: לא מדינת העם הישראלי, או העם העברי, כפי שהוצהר במגילת העצמאות, אלא מדינת העם היהודי, זה היושב בארץ וזה שעתיד (או לא) לישב בה.

למעשה, כבר בשנות החמישים נשמעו קולות אחרים שביטאו תפיסה פחות סטריאוטיפית. בין השאר ניהל נתן אלתרמן ויכוח עם הגישה המקובלת אל השואה ואל היודנראטים והמחתרות, וטען כי לא הייתה תהום בין היודנראט למחתרת, וכי במידה לא מעטה אף ניתן למצוא דמיון בין שיקוליהם. כך סברו גם יוצאי המחתרות ההונגריות, שהסבירו כי מרד לא היה אפשרי בתנאי אותה תקופה, וכל מי שהיה מטיף למרידה, היה ממיט שואה על השרידים שנותרו.

רצח קסטנר ופסק-הדין של בית-המשפט העליון שזיכה את קסטנר, יצרו בסיס להתחזקות האנטי-תזה לראייה המקובלת. הרצח עורר ברבים תחושות של חרטה וצער, להם נתנו ביטוי

[1] הארץ, 25 בפברואר 2012.

בכתב גם סופרים כאהרון מגד ומשה שמיר, אם כי דבריהם לא זכו מייד להכרה ציבורית. גם משפט אייכמן, שהחל שלוש שנים לאחר מכן (1961) השפיע על דימויו של קסטנר, כי אף שדמותו של קסטנר נדחקה אל השוליים בעת המשפט, נעשו עתה ניסיונות להבין ברוח אוהדת את דרכו ואת מניעיו. ביטוי בולט לכך ניתן ב*שיח חברים* שהתפרסם בביטאון של הקיבוץ המאוחד, *מבפנים*[2].

ביטוי נוסף לשינוי היחס אל הקורבנות והגיבורים של השואה אפשר לזהות באחד מזרמי העומק של התרבות הישראלית של שנות החמישים: ספרי הזיכרון. החוקרת יהודית תידור-באומל סקרה למעלה משלוש מאות ספרי יזכור. ממחקרה עלה, כי בודדים בלבד פורסמו לפני 1953. לאחר מכן קיימת עלייה הדרגתית במספר הפרסומים עד שנת 1974, שבה נרשמה עלייה פתאומית של 40 אחוז במספר ספרי ה"יזכור" שפורסמו בארץ, מאותה שנה ואילך יורד מספרם באופן דרסטי, מ-12 בשנת 1975 ל-4 בשנת 1984. אך הירידה מלווה בעלייה דרסטית במספר ספרי הזכרונות האישיים של הניצולים. כי בעוד האתוס הציוני-החלוצי הדגיש את המרד וגילויי ההתנגדות, ביקשו הניצולים לזכור את "הגבורה הנפשית, קידוש החיים, אומץ לבו של היהודי שהעז לקרוא בפני קצין הס"ס מעשיות ביידיש שלעגו לגרמנים, קיום סדר פסח בתוך מחנה העבודה".[3]

לאירועים אלה יש להוסיף גם את השפעת התמורות הפוליטיות, החברתיות והתרבותיות שחלו בחברה הישראלית בשנות השישים. בעקבות השינויים הדמוגרפיים, שנבעו מגידול משקלם החברתי והפוליטי של יוצאי עדות המזרח, הלך וגדל הציבור שלא היה לו קשר חווייתי לאֵימי השואה. השפעה נודעה גם לראיית השואה בעקבות הופעת יצירות ספרותיות, כגון הפואמה הסימפונית (כפי שקורא לה דן מירון) *אחותי קטנה* (1967) של אבא קובנר, מפקד הפרטיזנים היהודים ביערות ליטא, יצירה שבה התרחק מן התיאור הסיפורי של השואה אל הייצוג של תכנים רגשיים והגותיים של אותה תקופה. כן נודעה השפעה נמשכת והולכת ליצירות הסיפורת של אהרון אפלפלד, החל מראשית שנות השישים.[4]

אפלפלד, יליד צ'רנוביץ (1932) הוגלה במלחמת העולם השנייה לטרנסניסטריה, נותק ממשפחתו ונדד לבדו כנער צעיר ברחבי אוקראינה. ב-1946 עלה לארץ והוא בן ארבע-עשרה. בתקופת יצירתו הראשונה (שעיקרה סיפורים, שנתפרסמו בשנות ה-60) התמקד אפלפלד בדמויות של "תלושים" יהודים לפני המלחמה ובמהלכה, ופליטים יהודים שהגיעו לארץ-ישראל. ספריו על רקע תקופה זו מתארים דמויות שורדות אך תלושות, מנותקות מן המיתוס הציוני-החלוצי. ברומן *מכוות אור* (1980) תיאר אפלפלד לראשונה את המפגש המורכב והטעון של נערים פליטי שואה עם החברה הארץ-ישראלית הקולטת אותם, והספר התקבל מתוך אמפתיה לפליטי השואה.

מגמה זו התחזקה בשנות השבעים. עם שינוי העמדה כלפי האתוס החלוצי-הציוני, שחל בתרבות הישראלית גם ביחס אל הגלותיות ואל השואה. הדים לכך ניתן לשמוע מתוך וידויים של אמנים

---

[2] *מבפנים*, כד, 3-2 (19-18) אפריל (1962) עמ' 186-173

[3] יהודית תידור באומל (1998) שם, עמ' 35.

[4] אהרון אפלפלד, *עשן* (קובץ סיפורים) עכשיו, 1962; *כגיא הפודה* (קובץ סיפורים) שוקן - 1963; *כפוד על האדץ* (קובץ סיפורים) מסדה - 1965; *בקומת הקרקע* (קובץ סיפורים) דגה - 1968; *העוד והכותונת* (נובלה) עם עובד, 1971.

חזותיים, בני "הדור השני לשואה", כמו חיים מאור למשל, הכותב בספר *זיכרון סמוי, זיכרון גלוי*[5] על השינוי שהורגש בעבודתו האמנותית החל משנות השמונים:

> אני יכול להעיד על עצמי ולהשוות בין עבודותי מן השנים (1975) 1983 לבין אלה מ-1983 ואילך. בתקופה הראשונה, דימויי השואה הוסוו היטב בתוך העבודות. ניתן היה ל'קרוא' את העבודות 'קריאה תקנית', ברוח האמנות המושגית, הערכים הפורמליסטיים וכו'. לעומת זאת, במיצבים מן התקופה השנייה (החל במיצב "תשדורת מאושוויץ-בירקנאו לתל-חי" מספטמבר 1983) הקישור לשואה היה ישיר וגלוי יותר.

המייצגות הבולטות של שינוי ערכים זה היו כאמור שתי ההצגות התיעודיות שבכורתן הועלתה בשנים 1984 ו-1985 על הבמות הראשיות של התאטרונים הרפרטואריים המרכזיים: *גטו* מאת יהושע סובול בבימוי גדליה בסר *בתאטרון חיפה* ו*קסטנר* מאת מוטי לרנר, בבימוי אילן רונן, *בתיאטרון הקאמרי*. הפרשנות שנתן לרנר למעשיו של קסטנר בתקופת השואה העלתה אותו לדרגת גיבור טרגי, שנופל חלל שלוש פעמים (פעם על-ידי האשמותיו של גרינוואלד, פעם על-ידי פסק הדין של השופט בנימין הלוי ופעם על-ידי המתנקשים השמים קץ לחייו). זאת לא בשל "מעשה מביש" שהוא עשה - אלא בשל "המעשה המביש" של החברה הישראלית, שלא השכילה לאמוד את גבורתו כערכה, ופירשה את מעלותיו כחסרונות ואת גבורתו כפחדנות.

השפיעו גם סרטי הטלוויזיה על קסטנר של יהודה קווה, *כופר נפש ופסק דין*, שהוקרנו בשנת 1982 בטלוויזיה הישראלית, ערוץ הטלוויזיה היחיד בארץ באותה תקופה. הסרטים שיקפו ואולי גם הניעו תהליכים אלה. נראה אפוא שהיה באותה תקופה יותר מ"משהו באוויר", שהורגש על-ידי אמנים ויוצרי תאטרון בני אותו גיל, "בני דור שני לשואה". אך העניין המחודש בשואה היה משותף, כפי שהתברר לאור הצלחתו של *גטו* באירופה, גם לצופי תאטרון במדינות כמו אנגליה או גרמניה. שכן, רובם נמנו עם הדור שהתבגר לאחר מלחמת העולם השנייה. נראה שעניינם בו לא צמח מתוך התעניינות פתאומית בהיסטוריה היהודית של אותה תקופה, אלא מתוך עניין בהיסטוריה שלהם.

ביטוי אחר לאותו שינוי היה באלבום השירים *אפר ואבק*, של יהודה פוליקר ויעקב גלעד, ו*בגלל המלחמה ההיא*, סרטה התיעודי של ארנה בן-דור ניב, המתאר את תהליך ההתקרבות של בן הדור השני לשואה, יהודה פוליקר, אל אביו, כמו גם אלבום השירים של שלמה ארצי, אף הוא בן דור שני לשואה. יצרו אווירה אחרת, ביחס לזכרון שהודחק עד אז. סרטו של שמואל וילוז'ני, *אבאל'ה בוא ללונה פארק*, השלים מעגל נוסף, זה של בן הדור השלישי לשואה, אף כי וילוז'ני ראה את עצמו כבן הדור השני, למרות שסבו הוא שנספה באושוויץ. יהיו הדעות על סרט זה, ועל מידת כנותו של גיבורו אשר יהיו (כרמית גיא, בסרט דוקומנטרי שתיעד מרתון על בני הדור השני לשואה, והוקרן בטלוויזיה ביום השואה, טרחה לומר לו: "רק כדי שיירשם בפרוטוקול, אינני מאמינה לשום מילה מדבריך"), בדבר אחד אין ספק, הסרט ייצג תופעה: השואה קיימת לא בזכרון הקיבוצי הישראלי, אלא בתודעה היומיומית. מיתוס העקדה הלאומי, שיובא לארץ מאושוויץ על ידי הצברים בני דור המדינה, שימש דווקא כדבק מאחה בין אבות לבנים, לא כמייצג העוינות ביניהם, ובמובן זה הוא מנוגד למיתוס העקדה הארצישראלי.

---

[5] יואל רפל (עורך), 1998, *זיכרון סמוי זיכרון גלוי* - תודעת השואה במדינת ישראל, משרד הביטחון ומשואה.

השלב הבא ביחס אל השואה החל בשנות האלפיים, זהו שלב הבנליזציה והמניפולציה של השואה. מה שקרה בדור זה לשואה הוא מה שקראה הוגת הדעות חנה ארנדט, בעקבות הצפייה במשפט אייכמן, "הבנאליות של הרוע", כשהיא מכוונת לרוצחים הנאצים.[6] בהקשר הישראלי הבנליזציה של השואה משמעותה שונה, כמובן: היא מנוצלת לצרכים מגוונים, בלי שום קשר למשמעותה המקורית של השואה ומשמשת כהסבר מוכן מראש לכל תופעה, מיחסי הורים ובנים ועד ליחסי יהודים ערבים וכהצדקה לכל תסביך או מעשה נפשע. עד כדי כך הגיעו הדברים שהטלאי הצהוב היה לאליבי לעשיית הרע המוחלט בידי מי שמתיימרים להיות צאצאיהם של ממלכת כהנים וגוי קדוש.

סיומו המסקני של תהליך מדהים זה הוא בהפנייתו מן הערבים, חזרה אלינו, היהודים.

שבועות אחדים לאחר הטבח של ד"ר ברוך גולדשטיין בחברון התפרסם בגיליון יום שישי של *מעריב* (18.3.1994) מאמר של יוסף לפיד על מכתבים שהגיעו אליו בעקבות אמירתו ב"פופוליטיקה" ש"בגלל הטבח בחברון התביישתי בפעם הראשונה בחיי, על היותי ישראלי ויהודי, כשגערתי בשני הצעירים שהתפארו כי עמדו דום לזכרו של ד"ר ברוך גולדשטיין". לפיד ציטט אחד מן המכתבים הללו: "אנחנו, בני הדור השלישי והרביעי בארץ ישראל, בושים ומתביישים בצרחות ההיסטוריות שלך ובהשוואות המעוותות שלך עם איזה שהוא דבר הקורה בארץ לחוויות שלך עם הנאצים! אתה אדם חולה, מסורס, עם גיבנת על הגב ועם אף מעוקל. אתה הסמל לכל הכיעור שבגלות... התשוקה הבלתי נלאית שלך ושל דומיך להוכיח לכל העולם שהקורבן תמיד אשם, מעוררת תיעוב ובחילה. לך מפה, לך להונגריה אל הנקניקים האהובים, לך, תעזוב אותנו, כי אתה הוא המפלצת!" מסכם לפיד: "בתור יהודי מסורס עם גבנון ואף מעוקל, שרוצים לגרשו מהארץ כדי להשאיר אותה בידי ילידים טהורים, אני מבקש שלא יאמרו לי, כי אין בתוכנו יהודים הדומים לנאצים. יש".

שש עשרה שנה אחר כך התפרסם באתר YNET (מיום 3 באפריל 2010), סרט המתעד מסיבת פורים שערכו המתיישבים בשכונת שייך ג'ראח במזרח שבה השמיעו שירי הלל למבצע הטבח במערת המכפלה. הסרטון שנשא את השם *המסיבדוך של שייח ג'ראח*, מתעד את המתיישבים היהודים בשכונה רוקדים ושרים ליד שכניהם הערבים: "ד"ר גולדשטיין - אין כמוך בעולם, ד"ר גולדשטיין - אוהבים אותך כולם... הוא כיוון לראשי המחבלים וסחט את ההדק חזק, וירה כדורים וירה וירה." לפי YNET השירים והריקודים הזכירו מראות מוכרים מעיר האבות - כשהמתנחלים בחברון "הצליחו לגייס את מיטב שירי הילדות המוכרים כדי להלל את מבצע הטבח במערת המכפלה".

למרבה האירוניה הטרגית, מי שתוארו על ידי הנאצים כיהודים, תוארו על ידי יוצרי הדת החדשה של השנאה - כנאצים. אין עוד הבחנה בין טוב לרע. בין אלוהים, המצווה לעשות רק את הטוב, לבין השטן המולך במלכות הרשע. ולכן, רק כפשע בין אימוץ ראיית עולם כזאת לגבי הערבים, לבין יישומה לגבי יהודים, כפי שנעשה בשנת 1995 ברצח רבין, ושנתיים לפני כן, כמעט ונעשה ליוסף לפיד.

שני ימי הזיכרון ששבוע ימים מפריד ביניהם, שתי המראות המשתקפות זו בזו, הם עצם מעצמותה של הישראליות החדשה. אלא שמאז נוצרו ימי זיכרון אלה ועד לאמצע העשור השני של המאה ה-21 חל בהם שינוי שהיה תולדה של השינוי שחל בישראליות. ועם זאת, חרף המהפך שחל בהם - זה מזין את

[6] חנה ארנדט (2000) *אייכמן בירושלים, הבנאליות של הרוע*, (מאנגלית: אריה אוריאל) ת"א: בבל.

זה וזה ניזון מזה. כי מה ייעודו של הישראלי החדש? למנוע את השואה. והשואה מה מהותה? היא חור שחור של אובדן ושכול, התגלמות הרוע המוחלט, שהפך מניה וביה למעיין שממנו שואב הישראלי את ההצדקה המוסרית לפעולתו, לטב ולמוטב, ואת התכלית לקיום מדינתו, לא כמדינת "העברי החדש", אלא כמדינת היהודים. האוטופיה הציונית, ששאפה ליצור בארץ חמדת אבות מדינת רווחה חילונית ואדם נאור, עברי, חדש, התגלגלה תוך שני דורות באוטופיה שהיא ניגודה המוחלט, מייצגת גרוטסקית של פרוורסיה אידיאולוגית - חזונם של דוחקי הקץ, מקרבי הגאולה המשיחית.

היש מוצא מן המצב הזה? למען האמת, אין. כשורות השיר שכתב אורי צבי גרינברג ב*ספר הקיטרוג והאמונה* בשנת 1937:

אִם כָּךְ וְאִם כָּךְ, הֵן כְּלֵי הַגּוֹלָה לֹא אֶקַּח.
כִּי שָׂנֵאתִי סִיבוּב הַכַּדּוּר מִסָּבִיב לַשֶּׁמֶשׁ.
פֹּה אֶשָּׁאֵר, בַּמָּקוֹם שֶׁשַּׂמְתַּנִי לִהְיוֹת -
אִם יֵשׁ וְאִם אֵין עַל אֵיזֶה יוֹם נֵס לְקַוּוֹת.

מנשה קדישמן "עקדת יצחק", 1986-7, פלדה, הפסל מוצב בכיכר הספריה המרכזית, אונ. ת"א.

עדינה מור–חיים

שער הנדודים

פרק מתוך ספר בכתובים: *חוצה שערים למאה אחרת*
מלאכת השיר והתרגום של אשר רייך

א. "השפה היא מולדת" – לכידת מיתוסים והפרטתם

אחד ממאפייני הפואטיקה של אשר רייך הוא דמיסטיפיקציה (הפגת מיסתורין) של מיתוסים מקובעים בתודעתנו האישית והקיבוצית. פואטיקה זו מציינת משורר שלקח על עצמו להמיר מיתוסים ארכאיים במיתוסים אזרחיים: להפוך את ההתמסרות האוטומטית לסמלים לאומיים, חברתיים, מסורתיים, משפחתיים, להתמסרות רצונית; להמיר את הקול הכללי והנסתר של המספר לקול פרטי. כחלק מסגנונו תובע רייך לפורר כל סולידריות שהיא ולעצב אינדיווידואליות דינאמית מתוך אבני השפה הנטועות בסמליה. דרכו האינטואיטיבית של רייך להילחם במיתוסים היא להשתמש בהם, כפי שהתאורטיקן החברתי חוקר הספרות, והסמיוטיקאי הצרפתי, רולאן בארת (1915–1980) ניסח זאת: "הדרך הטובה ביותר להילחם במיתוס היא, כנראה, להשתמש בו כנגד עצמו, וליצור ממנו מיתוס מלאכותי. המיתוס המשוחזר יהיה למיתולוגיה של ממש. היות שהמיתוס שודד את השפה, מדוע שלא נשדוד אנו את המיתוס עצמו?"[7] המיתוסים ה"משומשים" משוחזרים בשיריו של רייך בהפרטת הסיטואציה הפואטית ולשונה. ביטויין לעיתים קרובות בשימוש חתרני במושגים קיימים ובניכוסם, כפי שמעיד על עצמו רייך בשלוש השורות האחרונות בשיר "עתיד דומם"[8]: "אֲנִי עוֹצֵם אֶת עֵינַי/ וּמַה שֶּׁאֲנִי רוֹאֶה/ שַׁיָּךְ רַק לִי."

על החוויה הטקסטואלית שחווה רייך כילד, והמסבירה את יצירתה של התפיסה הפואטית שלו כמשורר בוגר הממוסס אמונות טפלות בכוח פרשנותו הייחודית, מספר רייך: "לעולם לא אשכח את המקרה הטראומתי שחוויתי כבר ביום הראשון ללימודיי ב'תלמוד תורה' במאה שערים ובו פתחנו בפרשה הראשונה בספר בראשית העוסקת בבריאת העולם. כשקראנו את תחילתו של הפסוק הראשון: 'בראשית ברא אלוהים את השמים ואת הארץ והארץ הייתה תוהו ובוהו'... עלה בדעתי מיד שהאל שלנו נקרא כאן, כבר בבריאת העולם, בשם אלוהים שזה רבים של אלוה ושאין זה מקרי, כיוון שיש ביהדות כנראה שני אלים: האל הטוב והמיטיב איתנו והאל הרע, המתנכל לנו בשל חטאינו שאותם הוא מונה וסופר ללא רחמים ובקטנוניות יתרה. על כך באה תגובת המלמד שלי בצליפות שוט עזות שאחת מהן פגעה בבוהני שהחלה ליזול דם ללא הפסק.

---

[7] הציטוט לקוח מ- Kyong Liong Kim. *Garden in our own signs*. Volume Lv. A Book about Semiotics Greenwood Publishing Group Amazon. Com. P. p. 169 (תרגום ע.מ)

[8] אשר רייך, ***עתיד דומם***, שירים, תשס"ג 2002, "קשב לשירה", תל-אביב. עמ' 25.

רצתי הבייתה עם הבוהן הפצועה והראיתי לאמי מה עולל לי הרשע המלמד. היא הייתה בעיצומו של ניקיון הדירה. ואז היא המשיכה ברוח החינוכית של המלמד והרביצה לי במקל הספונג'ה בכל גופי, ורק אחרי זה התפנתה לחבוש לי את הבוהן הפצועה שממנו נשארה לי עד היום צלקת זיכרון... רק אז הבנתי את הפירוש המעשי שטמון במושג 'להרביץ תורה'. מאז, תמיד כשאני לוקח בידי את ספר התנ"ך ומעיין בפרשת בראשית, אני חי את המעמד הזה כל פעם מחדש ונזכר בו."[9]

מעמד גילויו העצמי של רייך כ"הומוטקסטואל" וכ"אדם שאוהב טקסטים שיריים אמינים וטובים"[10] ולייצר משמעויות מילוליות, מלווה אמנם בזיכרונות ילדות אמוניים קשים, אך אין ספק שהוא היה מעמד מכונן שממנו נובעת שירתו. על מעמד דומה ונעים הרבה יותר מספר חורחה לואיס בורחס בספרו ***מלאכת השיר***[11], שבו החל רואה עצמו "איש ספר" בפרק "אני-מאמין של משורר": "יש רעיון מסוים שאני משתעשע בו: הרעיון שחייו של אדם, המורכבים רגעים וימים לרוב, יכולים להצטמצם לרגע אחד, הרגע שבו אדם מתוודע אל עצמו, שבו הוא רואה עצמו לראשונה פנים אל פנים." (עמ' 89). רגע נתון זה נקשר בחייו של חורחה לשיר של קיטס " Ode to a Nighingale"[12] אליו נחשף דרך קולו של אביו שקרא אותו בנוכחותו. "חשבתי אז" מתאר בורחס את תגובתו הראשונה לשמיעת השיר "שאני יודע הכול על מלים, הכול על השפה... אבל המלים ששמעתי זה עתה היו בעבורי בגדר התגלות. ... השורות הגיעו אלי דרך המוזיקה שלהן. עד אותו רגע התייחסתי לשפה כאל אמצעי לומר דברים, להתלונן, לומר 'אני שמח' או 'אני עצוב'. כששמעתי את השורות ההן (ובמובן מסוים, אני ממשיך ושומע אותן עד היום), הבנתי שהשפה יכולה להיות גם מוזיקה ותשוקה. וכך נתגלתה בפניי השירה." (שם. שם.)

אצל רייך נסתתרה השירה מאחורי התנגדות אמונית תקיפה של סביבה שלא הבינה את תשוקתו המולדת למלים ולפיענוחן. בתקופה הראשונה ליצירתו (1984-1963 מספרו ***כשנה השביעית לנדודי***[13] ועד ***לחפיסה חדשה***[14]), היא באה לידי ביטוי בולט בהפרטת מיתוסים היצוקים מן המקורות ובפרשנות חילונית של טקסטים מקודשים. בתחילת דרכו הפואטית הוא מתמרד בקדמונים ומזהיר בכך את הקורא מפני פרשנות קלאסית של כתבי הקודש כעילה לאי-אמון בה. מבחינתו של רייך קורא המסכים לפרשנויות קמאיות של המיתוס הקדום, מסכין אף עם המיתוס עצמו. בחתכו את העוגה הארכאית לפרוסות אינדיווידואליות, זו המקובעת בהנחות יסוד שמכוננות אותנו כעם, הוא מעלה ספקות לגבי תקפותן בימינו.

ניתן להדגים זאת תוך כדי עיון קצר בשיר הראשון מתוך "שלושה שירים לפי זיכרון" (***כשנה השביעית לנדודי*** עמ' 15): " אָבִי טָבַל רַגְלַי בַּשֶּׁמֶן/ וְקָרָא לִי : אָשֵׁר./ אֲנִי זוֹכֵר אוֹתוֹ, אֵי יוֹם/

---

[9] לקוח מראיון עם אשר רייך שנערך ב-27.3.2013. (ע.מ).

[10] האתר של נילי דגן: ***פגישה חצי פגישה***, http://www.nillydagan.comסוף-שבוע-שירה-4/259-אשר-רייך.

[11] חורחה לואיס בורחס, ***מלאכת השיר***, תרגום פביאנה חפץ ויורם נסבלסקי, הוצאת בבל, תל-אביב, תשס"ז/2007 , עמ' 89.

[12] ראו הערה 4: ג'ון קיטס, Ode to a Nighingale, מאנגלית: עודד פלד.

[13] ***כשנה השביעית לנדודי***, שירים, תשכ"ג 1963 , "עקד", תל אביב.

[14] ***חפיסה חדשה***, שירים, תשמ"ד 1983 , "עם עובד, תל-אביב.

נוֹפֵל/ כְּשֶׁעַל רֹאשׁוֹ מִתְנַפֶּצֶת פִּסַּת שֶׁמֶשׁ/ וְקוֹלוֹ הֶחָם מְמַשֵּׁשׁ אֶת חַיָּיו/ בְּחֵיק יֶלֶד רַךְ שֶׁעֵינָיו שׁוֹתְתוֹת/דְּמָעוֹת./ אֲנִי זוֹכֵר אֶת גְּסִיסַת יָדוֹ הַשְּׁעִירָה/ הַמְחַפֶּשֶׁת אַחַר נְשִׁימוֹתָיו הָאַחֲרוֹנוֹת/ וְתוֹלֶשֶׁת עָנָף נִסְתָּר שֶׁל עֵץ/ חִיּוּךְ הַמִּתְלַקֵּחַ בְּעֵינַי/ עַד הַיּוֹם הַזֶּה."

דמות האב הפרטי בשיר ממלאה את מקום דמויות האב הנטועות בזיכרוננו הקיבוצי וכן את זיכרון הנביאים שמשחו למלוכה את המלכים המקראיים הראשונים: פעולת משיחת מלך בשמן, הסכה את ראשו, מומרת בטבילת רגליים בשמן. כן עולה מן השיר תמונת יעקב המברך את בנו אָשֵׁר על ערש מותו: "מֵאָשֵׁר, שָׁמְנָה לַחְמוֹ; וְהוּא יִתֵּן, מַעֲדַנֵּי-מֶלֶךְ..."[15] משמעות השם אשר: "מזל" או "שמח" בעברית מופיעה בספר בראשית, כאשר לאה אימו של אשר המקראי נותנת לו את שמו: "וַתֹּאמֶר לֵאָה--בְּאָשְׁרִי, כִּי אִשְּׁרוּנִי בָּנוֹת; וַתִּקְרָא אֶת-שְׁמוֹ, אָשֵׁר" (בראשית, פרק ל', פס' יג'). אולם כאן קושר המשורר פואטית את הנסיבות המדומות שבהן ניתן לו שמו: "אָבִי טָבַל רַגְלַי בַּשֶּׁמֶן/וְקָרָא לִי: **אָשֵׁר**." (הדגשה שלי. ע.מ.), לנסיבות של מיתוס הַהַמְלָכָה. בעוד מלכים מקראיים נמשחו[16] בשמן להכתרתם, הרי שרייך נמלך להיות משורר על-ידי אביו, כאשר טבילת הרגליים נקשרת במקורות לאלה שהיו בנסך בבית המקדש.[17] התמונה הולכת ומתפרטת בהוספת קונוטציה בסוף השיר לידיו השעירות של אביו על ערש דווי. זו מזכירה את יצחק המקדים את ברכתו ליעקב במלים: " הַקּוֹל קוֹל יַעֲקֹב וְהַיָּדַיִם יְדֵי עֵשָׂו."[18]

רייך בודה כאן סיטואציה אישית על-סמך סיטואציה תנ"כית מכוננת, המבוססת על עובדה ביוגרפית של פרידה בטרם עת מאב. בכך חותר הוא תחת הסדר שהמיסטיקה המקובלת מציעה. את הסיטואציה המיתית של פרידת אב מבן בשיבה טובה מחליף רייך בתפאורה שמורכבת מפריטים מפוזרים המודבקים בדמיונו הפואטי: רגליים טובלות בשמן, קול חם ממשש חיים, יד שעירה גוססת, כמצע לשוני לסיטואציה אלטרנטיבית הנסגרת במשפט התנ"כי הידוע: "... עַד הַיּוֹם הַזֶּה"[19] וכפרפרזה לסיומי אגדות במשפט הליטרארי-אגדי השחוק "והם חיו באושר ועושר עד היום הזה".

דוגמה נוספת לפתרון טקסטואלי חילוני הבנוי על שלילת הפרשנות הדתית, הפעם בהפרטת המיתוסים של בריאת העולם וגן העדן ניתן למצוא בשני הבתים הפותחים בשיר "מזמור לחוה של לילה" (***סדר השירים***, עמ' 21) שפורסם לראשונה, בספרו ***זריחת הלילה***[20]: " הַמַּיִם הָרִאשׁוֹנִים

---

[15] ראו בראשית פרק מ"ט פסוק כ'.

[16] ככתוב בספר שמואל א' פרק ט"ז פס' 13: " וַיִּקַּח שְׁמוּאֵל אֶת-קֶרֶן **הַשָּׁמֶן וַיִּמְשַׁח** אֹתוֹ בְּקֶרֶב אֶחָיו וַתִּצְלַח רוּחַ-יְהוָה אֶל-**דָּוִד** מֵהַיּוֹם הַהוּא וָמָעְלָה וַיָּקָם שְׁמוּאֵל וַיֵּלֶךְ הָרָמָתָה."

[17] לדוגמה, כפי שכתוב במסכת יומא פרק ג' פסוק 2: "... זֶה הַכְּלָל הָיָה בַּמִּקְדָּשׁ, כָּל הַמֵּסִיךְ אֶת רַגְלָיו טָעוּן **טְבִילָה**,..."

[18] ראו ספר בראשית פרק כ"ז פסוק 22: " וַיִּגַּשׁ יַעֲקֹב אֶל-יִצְחָק אָבִיו וַיְמֻשֵּׁהוּ וַיֹּאמֶר הַקֹּל קוֹל יַעֲקֹב וְהַיָּדַיִם יְדֵי **עֵשָׂו**."

[19] ראו ספר בראשית פרק כ"ו פס' 33 וכן בספר דברי הימים ב' פרק כ"א פסוק 10.

[20] לקוח מ***סדר השירים***, מבחר שירים, 1965-1984 ושירים חדשים, תשמ"ו 1986, ספרית פועלים תל-אביב. הספר ***זריחת לילה*** אזל וחלק גדול מן השירים שבספר מופיע ב***סדר השירים***.

הָיוּ לַיְלָה/ הַחֹשֶׁךְ הָיָה אֱלֹהִים אֲחֵרִים/ שֶׁלֹּא אָמַר: יְהִי אוֹר.// אִישׁ אָפִיל הָיִיתִי וְרַב־תֹּהוּ/ שֶׁאֶת הָעוֹלָם רָדַף לִפְגֹּשׁ,/ וְאֶת הָאִשָּׁה הַחַיָּה שֶׁרָאִיתִי/ מִתְהַלֶּכֶת עֵירֻמָּה בַּגַּן־חַדְרִי."

ישים לב הקורא שמיתוס בריאת העולם המסורתי משמש רקע לבריאתו כאדם חדש. אלוהים של התנ"ך מופיע כאן כ"אֱלֹהִים אֲחֵרִים/ שֶׁלֹּא אָמַר: יְהִי אוֹר," כאשר "תֹּהוּ וָבֹהוּ" נספגים בזהותו כ"אִישׁ אָפִיל... וְרַב־תֹּהוּ..." מפגש ראשון עם אישה מלווה בתחושה של התפוררות זהותו בדימוי מהופך של בריאת האדם הראשון, כפי שמתואר בבית האחרון של השיר: "עָשִׂינוּ לָנוּ מִפְּרוּרֵי סוֹד. הָאֲנִי הַיָּשָׁן/ הִתְפּוֹרֵר לֶעָפָר. הַלַּיְלָה הָיָה כְּמוֹ רָקִיעַ/ בְּתוֹךְ הַמַּיִם. עֲנָנִים רַבִּים עָבְרוּ/ מֵעַל הַגַּגּוֹת מֵעַל גַּן הַחַיּוֹת שֶׁל הָרֶגֶשׁ./ הַשַּׁחַר עָלָה וְהַיַּבָּשָׁה עָלְתָה בִּי מֵאוֹר אַחֵר־/ וְעַכְשָׁו רַק זִכְרוֹנוֹתַי מְסֻבִּים עִמִּי לַיְלָה,/ מְסַפְּרִים בִּיצִיאַת עַצְמִי מֵחֹשֶׁךְ לְאוֹר."

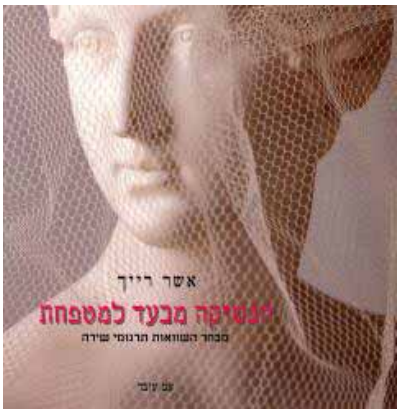
מיתוס האדם הראשון אשר נברא מעפר, נפרט לאני הישן של המשורר אשר התפורר לעפר ונברא מחדש. בריאתו של האני השר מתרחשת בעולם בעל סדר מהופך, שבו ליל אהבה פרטי הופך לליל שבו מתרחשים אירועים קוסמיים. הוא מתואר כלילה ש"... הָיָה כְּמוֹ רָקִיעַ/ בְּתוֹךְ הַמַּיִם.". (שם, שם), במנוגד לכתוב בפרק הראשון של ספר בראשית ובסדר אחר, שבו הכאוס הקוסמי הוא ביטוי לסדר האישי החדש של המשורר.

בהמשך להמרת המיתוסים של בריאת העולם ובריאת האדם מומר המיתוס של גן העדן המסורתי ב"גַּן הַחַיּוֹת שֶׁל הָרֶגֶשׁ", כתיאור עולם אסוציאציאטיבי יצרי שנפתח בפני המשורר. תמונה מורכבת זו מלווה בתמונת יציאת מצרים וליל הסדר : "... וְעַכְשָׁו רַק זִכְרוֹנוֹתַי מְסֻבִּים עִמִּי לַיְלָה,/ מְסַפְּרִים בִּיצִיאַת עַצְמִי מֵחֹשֶׁךְ לְאוֹר." הזיכרון הקולקטיבי של יציאה מעבדות לחירות מוסט אל זכרונו הפרטי של המשורר היוצא מעריצותה של סביבתו הדתית לאורה של חברה חדשה אליה החליט להשתייך. בצירוף הזיכרון ההיסטורי של העם לזיכרון הפרטי של המשורר מתעוררות שאלות בקורא לגבי מידת השתייכותו הפרטית לקולקטיב התרבותי, והאם זוהי השתייכות רצונית או כפויה.

******

כדי שהקורא ירד לחקר השימוש של רייך בקונוטציות תנ"כיות, אל לו להסתפק בהסבר הביוגרפי המיידי המתבקש של רקעו הלמדני. חשוב מאוד שישים לב לאופן השימוש המתריס, המתנגד, המפקפק כחלק מאישיותו הפואטית המפרקת טקסטים ומרכיבה אותם מחדש במשמעות חדשנית. רייך לוכד בשירתו מיתוסים, לא רק לצרכיו היצירתיים הפרטיים, אלא כדי לגרום לקורא הפרשן להטיל ספק באמונותיו בהעלותו שאלות לגבי אי-אמונותיו. פרשנות הדרש הפרטי של רייך מתנגד לפשט התנ"כי השזור על-ידו בסיפורו האישי. רק כך הוא יוכל לבנות תמונת נפש שלמה של התמודדותו אז כאיש צעיר מול עולם מודרני, שבו החוויה המרכזית היא של אובדן ערכים ותסכול, משבר אמונה באלוהים ובאדם, תחושה של כישלון וייאוש.

תמונה כזו מתבררת משילוב המיתוס הכללי בחווייה הפרטית כפי שהוא מנוסח בשיר: "וְעַכְשָׁו רַק זִכְרוֹנוֹתַי מְסֻבִּים עִמִּי לַיְלָה,/ מְסַפְּרִים בִּיצִיאַת עַצְמִי מֵחֹשֶׁךְ לְאוֹר." אלה ניתנות לשתי פרשנויות סותרות, הנבנות על רקע הסיפר של יציאת מצרים ומהעלאת זיכרון זה בליל הסדר. האחת קוראת את הזיכרון הפרטי כזיכרון שלילי, כי הוא מזכיר את תקופת העבדות לפני יציאת



מצרים, השנייה קוראת אותו כזיכרון חיובי, מכיוון שטמון בו הגרעין לעשות מעשה כפי שעשה המשורר ולצאת מכל חושך שהוא לאור. שתי האפשרויות מעלות שאלות לגבי הצורך בזיכרון להנצחת אירועים קולקטיביים כאישיים.

******

בתקופה השנייה ליצירתו השירית (1988-2001 מספרו ***סדר השירים***[21] ועד ***הנשיקה מבעד למטפחת***[22]), מסיר רייך את הלוט מהמיתוסים הלאומיים. את מקומם תופסת השפה על כל רבדיה, ומשמשת לו "מולדת חדשה", כפי שהיא מוגדרת על-ידו בשיר "יַלְדוּתִי הָיְתָה" (סדר השירים עמ' 63): " יַלְדוּתִי הָיְתָה מֶדִיטַצִיָה דָתִית/ תַּחַת שְׁמֵי שַׁעֲוָה יָדַעְתִּי יָגוֹן יָצוּק/ בַּמַּרְאוֹת

[21] ראו שם. הערה 13.

[22] ***הנשיקה מבעד למטפחת***, השוואת תרגומים, תשס"א 2001, עם עובד, תל-אביב.

שֶׁפָּתַחְתִּי לִרְמִזֵי כְּאֵבִים שֶׁבַּחוּץ/ וְרֵיחַ הַחֹשֶׁךְ צָבַע אֶת הַיָּמִים עַד הֵנָּה.// בְּמִצַּח יִסּוּרִים אֲנִי הוֹגֶה עַל הַבָּאוֹת/ וַאֲנִי מְאַבֵּד זְמַן כְּמוֹ שֶׁמְּאַבְּדִים גֹּבַהּ/ אֲנִי הַמֻּבְלַעַת בִּצְרוֹר הָאָרֶץ/ עִוֵּר מֵאֲחִיזַת עֵינַיִם פִּסֵּחַ מֵהוֹלָכַת שׁוֹלָל/ אֲנִי הַפְּרוֹטֶזוֹת הָאִינְטֶגְרַצִיּוֹת// אֲנִי תַּהֲלִיכֵי הַשִּׁקּוּם אֲנִי הָעֲקוּרִים/ וְעוֹרְקֵי הֵם פַּסִּים כְּחֻלִּים שֶׁל דֶּגֶל/ בַּמָּקוֹם אֲשֶׁר בּוֹ מַתְחִיל הַמּוֹרָד/ שָׁם מְקוֹמִי שָׁם/ הַשָּׁפָה הִיא מוֹלֶדֶת/ וְהַמִּלִּים הֵן מַרְאֶה מָקוֹם בִּמְעֶרְטָל/ וְהַמִּלִּים הֵן צְפִירַת זִכָּרוֹן לֶעָתִיד לָבוֹא."

ישים לב הקורא, כיצד בשתילת המושג "מדיטציה" לשם התואר "דתית", מרוקן המשורר מתוכנם את המיתוסים שמזוהים עם מדיטציה ודת כלשהי. דרכן הוא מתריס כנגד כל מיתוס שהוא המגביל את חיי הפרט בזמן, במקום, ובמסמנים התוחמים את גבולות ייחודיות ביטויו. הזיכרון הלאומי של צבעי הדגל מוסט ממקומו הסמלי שמטרתו לאחד את הציבור ברגשות לאומיים, אל הפיזיות של המשורר ככלי המכיל סמלים אלה. את מקום דם העורקים, לדוגמה, תופסים הצבע הכחול לבן, המזכיר אף את מיתוס דמם הכחול של אצילים: דם המשורר כחול כדם אציל במולדת השפה. זוהי דרכו של רייך להפריט משמעויות הקבועות אצל הקורא לגבי כל מושג שהוא, בין אם מדובר באלה המעוגנות ב"עקורים" וב"פרוטזות" כביטוי של שכול ומלחמה, או ב"אינטגרציות", ביטוי שכה אופייני לחינוך בחברה פלורליסטית השואפת לאחידות, ולסדר חברתי הומוגני. בלבוש של שיר ילדות בדידות וסבל, מציע רייך לקורא לבדוק מחדש כל אמירה שיש בה אלמנט של שטיפת מוח קולקטיבית מודרנית, משום שיש בה פוטנציאל לנטרל את האינדיווידום מסדר היום הציבורי.

פואטיקת ה"אינדיוודוליזציה" של רייך בנויה משסעים שהדימוי המקובל בשירה מנסה לְאַחֵד ב"אני". אין בו "אני" אחד, אלא "אני" רבים: "הַמֻּבְלַעַת בִּצְרוֹר הָאָרֶץ"; "הַפְּרוֹטֶזוֹת"; "הָאִינְטֶגְרַצִיּוֹת"; "תַּהֲלִיכֵי הַשִּׁקּוּם"; "הָעֲקוּרִים". אין רייך מדמה עצמו לעקורים וכותב: "אני כעקורים", או "אני כפרוטזות" ובכך מסכין עם "אני" שלם כקונבנציה שירית משתנה בהתאם לדימוי שמצורף אליה. אין זה אף דימוי קונבנציונלי של אני המתפצל לדימויים שונים, אלא האני הוא הפיצול עצמו. ה"אני" הוא ההפרטה של כל המיתוסים סביב שואה, גבורה, הנכפפים לפעולת הזיכרון. הקורא אינו יכול, שלא להימנע מלחוות עצמו דרך חוויית המשורר כמי שנגזר עליו לזכור רעיונות, דעות, אמונות במטרה לשמר אותם וליצור המשכיות כחלק מחברה.

בתקופה השלישית ביצירתו (2002- 2013 מספרו ***עתיד דומם*** ועד ***סוף העולם***[23]) משתמש רייך במיתוסים המזוהים עם תופעות עב"מיות, קץ העולם, המצב החברתי בארץ ומפריט אותם בשיריו כביטויים ארספואטיים, מצבי אהבה, והרהורים פילוסופיים . כתוצאה ממפגש עם עבודת תרגום מגרמנית לעברית מיתוסים אלה מקבלים ביטוי לשוני רזה מהמקובל בתקופות הקודמות. רייך מתייחס לכך בראיון עם המשוררת נילי דגן[24]: "היתה לי הרגשה שהתרגום תורם לפואטיקה שלי ולשכלול כלי ההבעה שלי במעבדה השירית." בחשיפה ללשון העברית כמתרגם היוצק אליה מלים וביטויים מוגמרים, הוא נפגש עם עומקה. אי היזקקותו עוד לאותו עודף לשוני שבה נקט כדי להביא לידי ביטוי את דמיונו היוצר הביאה לטרנספורמציה בנושאי שירתו בצורתה

[23] ***סוף העולם***, מבחר מן השירה האקספרסיוניסטית הגרמנית, תשע"ג 2013, "הקיבוץ המאוחד, תל-אביב.
[24] ראו הערה 4.

ובלשונה. זו ניכרת היטב בספריו ***עתיד דומם***, ***להפך*** **וחור בגרב**: נושאיה מתרחקים מהאישי ומהביוגרפי; לשונה אמירתית, ישירה וקונקרטית.

בשיר "עב"מים" (***עתיד דומם*** עמ' 10) מפריט רייך בהומור את האמונה בקיומה של תופעת השיח העב"מי תוך כדי בדיקת הגבולות שבין עובדות לדמיון: "אֵין פֶּלֶא בָּעֲבְדָה/ שֶׁלֹּא רָאִיתִי עַבָּ"ם מֵעוֹדִי./ לְמַעֲשֶׂה, אֵינֶנִּי מַכִּיר אָדָם,/ אִישׁ, אִשָּׁה, זָקֵן אוֹ יֶלֶד,/ שֶׁזָּכָה אִי-פַּעַם לִרְאוֹת פֶּלֶא מְעוֹפֵף כָּזֶה:// עֵצֶם שֶׁאֵינוֹ מָטוֹס אוֹ יָרֵחַ, זֹהַר וְזֵר,/ תַּיָּר מִכּוֹכָב אַחֵר:/ חוּצָן אוֹ חַיְזָר.// בְּגִילִי כְּבָר אֵין פֶּלֶא בָּעֲבְדָה/ שֶׁאֵינֶנִּי מַכִּיר אֶת הָאֲנָשִׁים/ הַנְּכוֹנִים הַפְּתוּחִים לְהִבְהוּבֵי דִּמְיוֹן.// אֵלֶּה קְרוֹבִים בְּרוּחָם לַמְּשׁוֹרְרִים/ יוֹתֵר מִכָּל מִי שֶׁהִכַּרְתִּי מֵעוֹדִי."

השפה הדיבורית הישירה מגויסת כאן להדגשת ההשאלה של העב"ם בשמים המדעיים, כמטאפורה מן המוכן דרכה מביע אשר רייך את דעתו על הדמיון האנושי. זה המייצר יצורים חדשים מתוך שמים פיזיים עובדתיים, כמשורר המייצר בדמיונו עובדות בשיריו. אותו ילד שחצה בדמיונו את גבולות בית אונגרין תוך כדי הסתכלות דרך החלון בעפיפון העף בשמים בעולמות נחשקים אחרים (כפי שמתאר המשורר את ילדותו בשיר "הטיסה עוד מתמשכת"[25]), מביט בפיכחון מדעי בשמים אלה, כפי שהתפכח הוא מן השפה העברית המקודשת.

כתוצאה ממפגש מחודש עם השפה העברית דרך תרגום אליה, מסתמן היפוך תפקידים בין דמיון למציאות כתשתית לבניית שיר. ניתן להדגים זאת בהשוואה לתפיסתו הלשונית המוקדמת, כפי שזו באה לידי ביטוי בשיר "ההיסטוריה של לבי" (***סדר השירים***, עמ' 14): " כְּמוֹ אוֹר/ עָבַרְתִּי דֶּרֶךְ אַהֲבוֹתַי// הַדּוֹעֲכוֹת/ בִּמְהִירוּת/ חֲסֵרַת-תּוֹדָעָה. הַזְּמַן// הָאֱמִתִּי אֵינוֹ בַּשֶּׁמֶשׁ אוֹ בַּשְּׁעוֹנִים./ זְמַן הוּא פְּעִימוֹת מֶטָפִיזִיּוֹת/שֶׁל לֵב-אֱנוֹשׁ: הַיְקוּם הָאַחֵר הָרוֹחֵשׁ/ יְצוּרִים דְּמוּיֵי כַּדּוּרִיּוֹת// צִיבִילִיזַצְיָה מִסְתּוֹרִית, נָע כְּסִדְרוֹ סְבִיב הַשֶּׁמֶשׁ/ הַבִּלְתִּי נִרְאִית./ הוֹי, עוֹלָם שֶׁלִּי חַי וּמִתְנוֹעֵעַ/ בִּטְבָעָיו: הַגְּרָוִיטֵצְיָה הָרִגְשִׁית.// זוֹ הַהִיסְטוֹרְיָה שֶׁל לִבִּי, מְלֵאָה בְּתַאֲרִיכִים/ שֶׁל אַהֲבָה: עִדָּנִים חֲשׁוּכִים שֶׁל תְּבוּסוֹת/ מֵחְפִּירוֹת. מַלְכֻיּוֹת מְלֻנְכּוֹלִיּוֹת שֶׁנֶּעֱלְמוּ/ בְּרֶנֶסַנְס שֶׁל כִּבּוּשִׁים וְתַגְלִיּוֹת. וְהֶעָתִיד נִשְׁפָּךְ אֶל/ הַהֹוֶה כְּדָם הַמִּתְחַלֵּף בְּחֶמְרָיו, כִּבְדִידוּת קֵיסָרִית/ שֶׁקָּמָה וְנוֹפֶלֶת בִּי וּמַמְלִיכָה עָלַי אֶת עָצְמָהּ."

בניגוד לשיר "עב"מים" מופיעים איתני הטבע וההיסטוריה כדימויים למתרחש במסעותיו של המשורר לקראת אהבה שְׁלֵמָה. לדוגמה, הוא נפתח בשורה הראשונה במלה "כְּמוֹ" בסמיכות למלה "אוֹר" כביטוי לתכונת המהירות של תנועתו בהשוואה לתכונתו של המשורר לעבור במהירות דרך אהבותיו המזדמנות הדועכות באותה המהירות, ולא כעובדה מדעית, כפי שמופיעים גרמי השמים ב***עתיד דומם***.

בשירים רבים בקובץ ***עתיד דומם*** השפה העברית היא לו במעמד של "מתרגמת" את השערותיו המד"ביות ומשמשת חומר גלם דיבורי. בשיר ***אני והם*** (שם, עמ' 11) מבטא המשורר קנאה כלשהי "בַּסּוֹבְבִים לְמַעְלָה וְזוֹכִים/ בְּיוֹתֵר מִזְּרִיחָה אַחַת בְּכָל יוֹם וָיוֹם." לַמְּרוֹת שֶׁ"...כְּמִי שֶׁעוֹסֵק / בְּאָמָנוּת בְּאֹפֶן מַמָּשִׁי/ לוֹמֵד לִחְיוֹת עִם בְּדִידוּתוֹ/ וְנִפְלָאוֹת רִחִיפוּתָיו בַּאֲפֵלָה."; בשיר ***אנטי-***

[25] ***עובדות כדיוניות***, שירים, תשנ"ג, 1993, "הקיבוץ המאוחד", תל-אביב. (עמ' 10)

חומר (שם, עמ' 14) "שְׁמֵי הַשָּׁמַיִם אֵינָם אֶלָּא/ טְרַקְלִינֵי אֲוִיר אֶל הֶחָלָל// בְּדֶרֶךְ הַכּוֹכָבִים/ הַמִּתְגוֹרְרִים בִּמְסִלּוֹתֵיהֶם..." לעומת אותו רקיע של ימי ילדותו ונעוריו המוקדמים שממנו "... יָרְדָה שִׁירַת כּוֹכָבִים/ שֶׁנִּשְׁמְעָה (בְּאָזְנַי) כִּזְמִירוֹת חֲסִידִים."... זהו ביטוי לתחילתה של ספקנות שבילדותו קצרה ידו לממשה ועתה יכול הוא להוציאה לאור לאחר כברת דרך שירית ארוכה עד לאותו עתיד שמנועיו האמוניים הדמימו. בפתיחת השיר, הסמיכות " שְׁמֵי הַשָּׁמַיִם..." ממחישה כפילות משמעות של **שמים** כמשכן שירת חסידים כביטוי לדעה קדומה של הדת, לעומת **שמי השמים** הנושאים אמת מדעית אותה הצליח המשורר ליישם דרך שפה שירית ישירה.

לרוב בודק אשר רייך את הבדיון שבעובדות ואת העובדתי שבדמיוני כחומרים לשירתו. כמי שמאמין שהשירה עומדת מעל לכול, הוא משתמש בלשון מדעית דיבורית וישירה כדי ליישם את עובדת אמיתותה. בשיר ***תעלומות*** הוא "מוכיח" שהשירה משכמה ומעלה בכך ש"מִמֵּילָא לַמַּדָּע, כְּמוֹ לַמִּשְׁטָרָה, אֵין תְּשׁוּבוֹת./ הַחוֹקְרִים עוֹדָם עֲסוּקִים בַּשְּׁאֵלָה/ אֵיךְ נֶעֱלְמוּ הַדִּינוֹזָאוּרִים./ (שם עמ' 15). בשיר "תנועות" (עמ' 20) כוחה של השירה לעד נשארת בכך שֶׁ"סְּלָעִים אֵינָם שׁוֹרְדִים לָנֶצַח,/ הַחוֹפִים הֵם בְּנֵי חֲלוּף./ בעוד שֶׁ"הַטֶּבַע בְּשֶׁלּוֹ/ חֲשָׁאִי כַּחֲלוֹם" (***האקלים***, עמ' 21) ומהווה בכך מקור השראה.

דרך עבודת התרגום חוצה רייך בשירתו את שער הסמנטיקה של המשפט העברי המקובל ומרענן את שפת שירתו. רבות הדוגמאות לכך בספרו ***חוד כגרב*** שנכתב תשע שנים לאחר ***עתיד דומם*** ולאחר שכבר הספיק לתרגם מבחר משיריו של המשורר האוונגרדי הנס מגנוס אנצנסברגר (יליד 1929), מגדולי הסופרים והמשוררים הגרמנים בני זמננו,[26] שהקדים את הפוסט מודרניזם[27]. אחת הדרכים לריענון שפת שירתו בהפיכת שם העצם במשפט לנושא ואת שם הגוף למושא. להדגמה מובא כאן הבית הראשון בשיר "תעסוקות ערב" (שם עמ' 58): "בִּשְׁעוֹת הָעֶרֶב הַקָּפֶה לוֹגֵם אוֹתִי/ וְסֵפֶר לוֹקֵחַ אוֹתִי לְיָדָיו./עוֹבְרִים וְשָׁבִים בְּתוֹךְ הַסֵּפֶר/ מְסַפְּרִים לִי עַל עַצְמָם וּבְשָׂרָם./ חֵלֶק מֵהֶם יָפִים כַּשְּׁקִיעָה,/ חֵלֶק אַחֵר מַתְאִים לַחֹשֶׁךְ./ בִּשְׁעַת עֶרֶב מְאֻחֶרֶת הַסֵּפֶר מַנִּיחַ אוֹתִי/ מִבֵּין יָדָיו וְיוֹצֵא לְהִפָּגֵשׁ עִם סַפְּרָנִית."

בשיר מתוארת עייפות של שעות ערב המבטאה אף עייפות מהניסיון הפואטי המקובל לתאר מציאות קונבנציונלית. המושאים (הַקָּפֶה, הַסֵּפֶר) הופכים לנושאים ("הַקָּפֶה לוֹגֵם אוֹתִי"; "סֵפֶר לוֹקֵחַ אוֹתִי לְיָדָיו") ויוצרים פואטיקה הנוטה בחלקה לתפיסה פוסט מודרנית שאינה שואפת בהכרח למצוא קשר בין המציאות לבין הייצוג בשפה. התנסותו במלאכת התרגום - המנסה להדק משמעויות בין הכלים של שתי השפות - מפליאה להפגיש את רייך עם אותה אמת פנימית שהנחתה אותו מלכתחילה: לעולם לא ניתן לייצג באופן שלם ומלא את המציאות - לא באמצעות שפת אם, שפת המקורות, שפת ילדותו. תמיד תישאר בטקסט שארית מהמציאות שאינה מיוצגת על-ידה, ואף ניתנת לפירוש "אחר". בכך נפתחה בפניו האפשרות להשכין את הדמיון השירי באי-ציות לכלליה המקובלים של השפה.

---

[26] ***עבודות צל***, מבחר משירי הנס מגנוס אנצנסברגר, תשס"ח 2008, "קשב לשירה, תל-אביב

[27] ראו בהקדמה של אשר רייך ***אמנות הפזילה של זאבים וכבשים*** מתוך הספר ***עבודות צל*** (עמ' 9 - 18)

תמונה משנות ה-80, מימין: יורם קניוק, רוני סומק שמעון בלס (חובש משקפיים), גבריאל מוקד ואשר רייך

משירים בעלי אמירה ישירה אלה מתברר, כי מה שנשמע בשירתו של רייך כתחכום פואטי, משחקי מלים, תזזיתיות מילולית, קפיצה מז'אנר לז'אנר, הם ביטוי להתנגדותו לאילוף חברתי וליצירת שפה שהיא לו המציאות. זו מתאפשרת לאחר שהביט בשפה העברית, כפי שמביט הוא בשפה זרה, ומגיע לשפתו הפואטית האמונית הפרטית שהיא מציאות בפני עצמה. זו מתיישמת יותר מכול בהיפוך מבט. השיר אילוף (**חור בגרב** עמ' 59) מדגים היפוך מבט זה היטב: "כַּלְבִּי אִלֵּף אוֹתִי// לְהַשְׁתִּין יַחַד אִתּוֹ / בַּחוּץ. לְיַד הָעֵץ הָעַתִּיק.// הַקֶּשֶׁב הַשֵּׁנִי אֶלַּף לִהְיוֹת הָרִאשׁוֹן./ שְׁמִיעָתִי הִתְחַדְּדָה. קוֹלוֹתַי שֶׁאֶלְּפוּ/ לִרְאוֹת קוֹלוֹת, מְצָאוּנִי לְצִדֵּךְ עֵירֹם.// עַל הַגַּג כָּל הַלַּיְלָה מִחוּץ לְמִכְנָסַי/ שֶׁפִּתּוּ אֶת שִׂמְלָתֵךְ הַפִּרְחוֹנִית/ עַל חֶבֶל הַכְּבִיסָה בָּרוּחַ./ הַיָּרֵחַ לִקֵּק בִּלְשׁוֹנוֹ הַצָּהֹב אֶת תַּחְתּוֹנַיִךְ."

בהיפוך מבט נוצרת כפילות בין המשמעות המקובלת של אילוף האדם את הכלב לבין זו הנגזרת מזווית ראייה כלבית, המאלפת את בעליה. בין ההצהרה בשורה הראשונה בשיר: "כַּלְבִּי אִלֵּף אוֹתִי", לבין המשך השיר ישנו רווח של שורה המכוון את קריאת הקורא לתמונה שבה הכלב מאלף את האדם ככלל בכל תחום בחייו. שתי השורות הבאות "לְהַשְׁתִּין יַחַד אִתּוֹ/ בַּחוּץ. לְיַד הָעֵץ הָעַתִּיק." מכוונות לאילוף בפעולה ספציפית המאפיינת כל כלב שיוצא לטייל עם בעליו. הבית בעל שלושת השורות שבא לאחר מכן - "הַקֶּשֶׁב הַשֵּׁנִי אֶלַּף לִהְיוֹת הָרִאשׁוֹן. /שְׁמִיעָתִי הִתְחַדְּדָה. קוֹלוֹתַי שֶׁאֶלְּפוּ / לִרְאוֹת קוֹלוֹת, מְצָאוּנִי לְצִדֵּךְ עֵירֹם." - מוסיף לתמונה כפילות בין שני סוגי קשב: הקשב השני, האנושי, הופך למאולף' כשם שבכתיבת שיר על המשורר לאלף את הקשב הראשוני המיידי ולצאת בשיר עם הקשב שמאלף את המלה לכדי מטאפורה חד-פעמית.

ארבע השורות של הבית האחרון: "עַל הַגַּג כָּל הַלַּיְלָה מִחוּץ לְמִכְנָסַי/ שֶׁפִּתּוּ אֶת שִׂמְלָתֵךְ הַפִּרְחוֹנִית/ עַל חֶבֶל הַכְּבִיסָה בָּרוּחַ. הַיָּרֵחַ/ לִקֵּק בִּלְשׁוֹנוֹ הַצָּהֹב אֶת תַּחְתּוֹנַיִךְ." הן ביטוי לתוצאה מפתיעה של אותו אילוף עצמי המדובר בו ישירות בתחילת השיר, ויוצר בסופה תמונה מעודנת בפואטיקה מאולפת.

גם מבנה השיר שבו לכל בית נוספת שורה, מותאם למתיחות שנוצרת בהגשת תוכנו המתפתח, מפעולת אילוף להזדהות עם החייתי שבאדם. כך מתברר שהתכונה הכלבית היא זו המעודנת - המלקקת את מי שנוהה אחר לשונו כלשון שירתו. זו המאלפת עצמה עם השנים ליצור מציאות קסומה של ליל טיול ירח אחד של אדון עם כלבו, או של משורר עם שירו. זו מתעדנת עם קטיעת השורה התחבירית במרחק של מילה אחת לפני סופה, המכפילה את המשמעות מכלליותה לפרטיותה, כמו בשתי השורות - "לְהַשְׁתִּין יַחַד אִתּוֹ / בַּחוּץ".

תמונת השיר מתחדדת אצל רייך עד כדי שקיפות מדויקת של מציאות פנימית, המעובדת לשירה שהולכת ונצרפת עם כתיבתה. הקורא שותף לה בלא יודעין, ודרכה עובר הוא שיעור באילוף שפתו וטעמו הפיוטי. שבירת השורה באה במקום החריזה האוטומטית שממנה נמנע רייך במטרה להתאימה לקצב הפנימי הקרוב ביותר לקצב נשימת הקריאה. כך נמצא הקורא בשיר כמי שמייצר אותו תוך כדי קריאתו, וקריאה זו מכפילה את נוכחות המשורר בקורא ואת הקורא בדמותו של המשורר. כפילויות פואטיות אלה הן המיתולוגיה הממשית של רייך והיא ממצה את הכפילויות שהוא חש בזהותו כאדם וכמשורר. כפילות זו מורכבת מתהיות על כתיבתו, על חייו, על דעותיו כדגם לאי-קפיאה על השמרים ולפריצה מחודשת עד לגבול הבא, כפי שהיא באה לידי ביטוי ממצה בשיר הבא:

הרחק בתוכי

מִן הַבַּיִת הֶחָשׁוּךְ
שֶׁל יַלְדוּתִי הַשְׁחוֹרָה
עוֹלִים קוֹלוֹת מוּזָרִים:
רִקּוּדֵי הַטָּם טָם הַחֲסִידִיִּים,
הֵדִים הַנּוֹדְדִים לְמֶרְחַקִּים
וּמִתְעָרְבְּלִים בְּתַהֲפוּכוֹת הַשָּׁנִים
כְּמִין הוֹדָעוֹת הַקָּשׁוֹת לְפִעֲנוּחַ.
הַאִם אֵלֶּה הֵם אִתּוֹתִים סְמוּיִם?
זִכְרוֹנוֹת מְרֻפָּטִים הֵם דַּחֲלִילִים
שֶׁיָּדְעוּ פַּעַם צִפָּרִים שֶׁעָפוּ מֵהֶם.
וְאוּלַי אִישׁ אָחֵר חַי בְּתוֹכִי,
הָרוֹצֶה לִפְרוֹץ הֲחוּצָה

דנה פריבך–חפץ

אהבה כאותנטיות דתית

על תפיסת האהבה הרומנטית בסיפורת של עמליה כהנא–כרמון

"מין מתנה משמים שהייתה פה, אני קיפחתיה [...] איש על כוכב נקרה בדרכי ואני לא ידעתי להסתפק במועט."

(עמליה כהנא-כרמון, *אם-נא מצאתי-חן*, 115)

הקדמה

בדברים הבאים יובא דיון תמאטי בתפיסת אהבה רומנטית אשר יציג אותה כמקרה של אותנטיות דתית. זאת, באמצעות בחינת האהבה בעולמה הפואטי של עמליה כהנא-כרמון בדגש על האספקטים הקיומיים והרליגיוזיים שבה, להם יוצע פשר חדש מתוך פרספקטיבה פילוסופית של תפיסת האותנטיות הדתית בהגותו של סרן קירקגור כפי שהיא מתגלמת בדמותו של אברהם בפרשת העקדה. לשם כך ייבחנו יחסי אהבה בין גברים לנשים במגוון מיצירותיה; למרות השוני ביניהן, אראה כי כולן מבטאות לעניין זה סכימה משותפת.

בפתח הדברים, ראוי להבהיר כמה עניינים. ראשית, לעניין קורפוס היצירות - המאמר מתבונן במכלול יצירתה של כהנא-כרמון ואינו מתעכב על השינויים שחלו בה במשך כשלושים וחמש שנות התהוותה בכלל, ועל "המהפך הפמיניסטי" שחל ביצירתה ובמחשבתה בשנות השמונים ופרץ בגלוי בספרה *למעלה כמונטיפר* בפרט. אמנם, מהפך זה השפיע על תפיסת האהבה והאהוב/ה ביצירתה והיטה במידה רבה את מרכז הכובד שלה מן הספירה הרליגיוזית הכללית אל תפיסת היחסים עם הזולת האהוב/ה כמערך של יחסי כוח, תלות, שעבוד והשתחררות; ואולם, ארצה לטעון כי בעיקרו של דבר מדובר בווריאציה על אותו עיסוק בלעדי באהבה ובאותו מודל עצמו של האופן בו נתפשת אהבה זו, כפי שיראה למשל העיון בסיפור *"אחרי הנשף השנתי"* החורג מגבולותיו של מאמר זה.

שנית, לעניין הפניותיי במהלך הטיעון להצהרותיה של כהנא-כרמון עצמה על "כוונת" יצירותיה - כהנא-כרמון מתייחדת בהקפדתה לפרש את יצירתה, ואפילו לנסות לכפות על קוראיה את פרשנותה שלה ליצירות; היא אף הכריזה (ביחס *לשדות מגנטיים* אך נראה כי הדברים יפים לכלל יצירתה) כי "כל קורא שיאהב את הספר מסיבות אחרות [מאלו שהציגה בפרשנותה העצמית] [...] אצלי מוחזק קורא שהספר כפי שאני מבינה אותו לא הגיע אליו". אינני רואה במחברת בת-סמכא יותר מקוראים אחרים לפרש את יצירותיה, וודאי שאינני שוללת את הצורך בקריאה ביקורתית או אלטרנטיבית לפרשנויותיה; ועם זאת אני רואה בהן מקור רלבנטי (אם גם בלתי מחייב) לקריאתי שלי בכתביה, משום שלעיתים בכוחן להאיר קריאה זו באורות נוספים. רבות נכתב על האהבה, ועוד יותר מכך על דמות הגיבורה

המאוהבת, ביצירתה של כהנא-כרמון. העיקר בסיפוריה נתפס לרוב כהתמקדות בגיבורה שמתחולל לה "נס, ולעולם אחד הוא וכל מהותו - פגישה. פגישה בגבר הנקרה על דרכה של אישה ומרתית את לבה" (*עדה צמח 1973*, 19 5); ומזווית אחרת: מוקד ספריה נתפס כדיון בפרובלמטיקה של יחסי המינים (*רתוק* 1979, *שקד 1998*). באשר למאפייני אהבה זו - גרשון שקד מדבר על "השתוקקות מתמדת לקיום אנושי נעלה, שאינו תלוי כלל בסגולות הסובייקטים המבקשים אותו, אלא בצורך האנושי הקיים באדם כאדם למצבי-קיום אינטנסיביים המתבטאים באהבה" (*שקד 1971*, 170); רתוק תיארה זאת כ"היקסמות" שאיננה אהבה או התאהבות "במובן המקובל", אלא "סוג מיוחד של קסם הנסוך על מי שגילה אדם המעורר בו השתאות, הערצה ורצון ליצור עמו קרבה [...] משיכה רוחנית וגופנית גם יחד אל מי שנראה לגיבור-הסיפור כאדם נפלא, מיוחד במינו, בעל איכות נדירה", המבוססת על אידיאליזציה של האהוב ומהצורך של האוהב לקבל אישור לערכו-העצמי מבעד עיני האהוב (*רתוק 1979*, 50-39, 40); ואחרים ראוה כזיקת אני-אתה בובריאנית (למשל *כלבן 1979*). פרשנים עמדו גם על שני מאפיינים מרכזיים נוספים של האהבה ביצירת כהנא-כרמון - ראשית, היחסים נועדו מראש לכישלון; ושנית, האהבה הזו היא רליגיוזית, בכמה מובנים: אי רציונליות קפריזית, מיסטיות, והשתאות כלפי פלא העולם.[28] רובם המכריע של ההסברים הללו לוקים בעיני בפשטנות מסוימת, ואף בזלזול ובהתנשאות על גיבורותיה של כהנא-כרמון במקרה הרע,[29] ובפסיכולוגיזם שטחי במקרה הטוב; כאשר כישלונה הצפוי של האהבה הזו והרליגיוזיות שבה אינם זוכים להסבר מספק הנובע ממהותה. לטענתי, ניתן להבין את האהבה כאן

---

[28] זנדבנק רואה את האהבה הזו כחוסר רציונליות כמעט קפריזית (*זנדבנק 1972*, 328). ברמן מפרש אותה כחוויה מיסטית אקסטטית המגיעה לאחר האכזבה מהקשר האנושי עם הזולת, מתוך רצון לגמר את כאב הזעם והדחייה מצד הזולת, כאשר למעשה מדובר ב"ערגון עקדה" - נכונות, אפילו תקווה, להיעקד למען הגאולה המיסטית הכרוכה במיתה שכזו (*ברמן 1977*, 435). בלבן מתאר זאת ככמיהה לנוכחות אלוהית, ומוצא את הרליגיוזי בכך שכל מפגש-אמת עם הזולת הוא גם מפגש עם האלוהי (*כלבן 1979*). רתוק מוצאת את הרליגיוזיות בהשתאות נוכח המורכבות, היופי והפלא של העולם, למרות ולצד הכרה במשבר ההכרחי הנובע מהפער בינו לבין השאיפות האנושיות; כך שרליגיוזיות זו "רחוקה מאוד מאופטימיות" (*רתוק* 1979, 12-10).

[29] זנדבנק מתאר את גיבורתה של כהנא-כרמון (נועה *מדה בעמק אילון*) כדמות אקסצנטרית ואי-רציונלית, ש"מתעקשת להתבזבז תמיד על הצדדי" ולהתגעגע ל"עצם ההשתהות בחולף, ב'שום דבר'" (*זנדבנק 1972*, 327). עדי צמח מדבר על "גלריה של דמויות נשיות [...] שכולן נופלות בידי גברים שותקים וחיתיים המנצלים אותן ומתעללים בהן, אלא שהן מקבלות את החוויה הזאת באהבה [...] והן מתנסות בתערובת של אושר ואבדן, השפלה קשה ומוזרה, חסרת אשליות, שאינה יכולה להימשך הרבה אך יש בה ניצוץ של חיים עזים, אלטרנטיבה משכרת, אם כי נוראה, לקיום הבורגני" (*עדי צמח 1997*, 46). שקד מוצא ביצירת כהנא-כרמון דיון במצבה הקיומי של האישה כצירוף של שלושה מאפיינים: טעות או אי הבנה של המציאות, הכרח לצמצם את עצמה ולוותר על ציפיותיה, וחוסר יכולת לבצע את הויתור הזה (*שקד 1998*). ביטוי בוטה במיוחד של זלזול בגיבורותיה של כהנא-כרמון ניתן למצוא באופן שבו משרטטת עדה צמח את דמותן של המספרת *מאם נא מצאתי חן* ושל נועה *מדה בעמק אילון*: הראשונה כאישה בודדה ומשועממת ה"רעבה לחברת איש", בעוד השנייה "נשמתה לירית ורומנטית (במובנן השכיח של המילים) ועולה חיש מהר על גדותיה; כשאך נוגעים בה ומרתיתים אותה, מיד היא נוהגת כ'שיכורה' או כ'מטורפת' [...] ובמצב נפשי מעין זה, מעטים מאוד האנשים המסוגלים לעמוד ולהתבונן מתוך צלילות שלווה במה שנעשה בתוכם. ונועה טלמור אינה בכללם." (*עדה צמח 1973*, 199, 200).

עמליה כהנא-כרמון

כ"דתית" במובן מעמיק וספציפי הרבה יותר, המתקשר לחיפוש אקזיסטנציאלי אוניברסלי (קרי: לאו דווקא "נשי") - ברוח האותנטיות הדתית לפי הפילוסוף הדני סרן קירקגור (1855–1813). האותנטיות הזו נתפסת כדרך האידיאלית למימוש שאיפתו הקיומית של היצור האנושי הסופי אל האינסופי, במקרה זה: האל.

האותנטיות הדתית מתאפיינת במחויבות מוחלטת כלפי האל, עפ"י המודל של אברהם, "אביר האמונה", בסיפור העקדה, בו מבליט קירקגור את חמשת מאפייני תפיסת החיים הדתית שלו. ראשית, המעבר לשלב הדתי נעשה על-ידי הכרעה קיומית הנעדרת כל ביסוס רציונלי; במובן זה היא אבסורדית, ואינה ניתנת לבחינה אובייקטיבית ואף לא למסירה לזולת. לכן מצוי האדם הדתי במצב של בדידות שאין הוא יכול להצדיקו. שנית, האמונה היא פרדוקס - משמעות נכונותו של אברהם להיענות לצו האל להקריב את יצחק, אליבא דקירקגור, היא גם נכונותו להפנות עורף לשני אלמנטים מרכזיים בקיום האנושי: האתיקה והלוגיקה. אשר לאתיקה, אברהם מתעתד להפר את הציווי המוסרי הבסיסי של "לא תרצח"; כאשר קירקגור רואה בכך זיווג פרדוקסלי של שתי אהבות: אהבה אינסופית לאל לצד אהבה מוחלטת ליצחק (לו היה אברהם מוותר על אהבתו ליצחק, הייתה מתרוקנת מתוכן משמעות העקדה). אשר ללוגיקה, הרי לפי קירקגור אברהם מאמין שדווקא באמצעות הקרבת בנו יחידו יצחק יזכה לכך שזרעו יירש את הארץ (מפני שכך הבטיח לו האל), ואמונה זו פרדוקסלית בעליל. שלישית, האמונה היא סיכון - שכן אברהם

נדרש לא רק לבצע ולקבל עליו אחריות לביצוע מעשה נורא (רצח בנו), אלא שאין כל קריטריונים לבדיקת הציווי בכדי לדעת אם המצווה הדורש ממנו מעשה זה הוא האל או השטן.

לכן אומר קירקגור שאברהם עושה את מעשהו בשלמות גמורה, אך מאידך גיסא כל שבריר שנייה במעשיו מעיד על היותו שרוי ב"חיל ורעדה" (וזוהי אף כותרת החיבור המתאר את האותנטיות הדתית). רביעית, האמונה היא תשוקה רגשית עזה - שכן קיים יחס הפוך בין המהימנות האובייקטיבית מושא האמונה לבין הלהט הפנימי הנדרש מהמאמין, וכיוון שכאן מושא האמונה הוא הפרדוקס המוחלט (התגלות האל הנצחי בהיסטוריה של הזמן ובחיי אדם סופי) הרי נדרש להט מוחלט מצד המאמין כדי להחזיק באמונתו. חמישית, מעמדו של המוחלט אף הוא פרדוכסלי - למרות שמעמד האל תלוי בהכרעה סובייקטיבית, מקבל אותו המאמין מתוך בטחון גמור כאילו היה אובייקטיבי. קירקגור איננו קובע שאלוהים קיים (ולפיכך חובה או כדאי לציית לו), אלא מציג את אברהם כמי שבחר להכפיף עצמו לאל, כלומר: כמי שבחר לראות את האל כקיים וכמחייב ציות.

כך, באותנטיות הדתית הקירקגורית מתרחש מפגש בלתי אמצעי בין האדם לאלוהיו, בו פורץ (האל) האינסופי למסגרת החיים הסופיים (של המאמין האנושי), ומתוך כך הוא מפרק ומשעה מאפיינים בסיסיים של החיים האנושיים ה"נורמליים": את היחס לזולת והתקשורת עמו, את האתיקה ואת הלוגיקה. זהו מפגש בודד, עז, פרדוקסלי ומסוכן של הסופי והמוחלט. אמנם, לכאורה האדם הדתי הקירקגורי זוכה לגאולה, ומצליח לחיות בפרדוקס של המוחלט. ואולם, אפילו אם נתעלם מכך שלפי קירקגור רק יחידי סגולה - אם בכלל - מסוגלים לאמונה שכזו

ולמתחים הכרוכים בה, קיים כאן קושי נוסף. שכן, המעבר אל האותנטיות הדתית הוא "קפיצה", שלאחריה לעולם ישנה "חזרה" - קפיצה של ניתוק מהעולם האנושי, על האתיקה והלוגיקה שבו, ועל בני האדם המאכלסים אותו, וחזרה הכרחית, שוב ושוב, אל עולם זה; כאשר לאחר החזרה, נשפטים מעשי המאמין מהזווית הלוגית ובעיקר האתית ונמצאים חסרי פשר והצדקה. לא למותר להדגיש את טבעה הייחודי של ה"דתיות" בהקשר זה - קירקגור מדבר כאן על תפישת דתיות שונה ואפילו מנוגדת לאופן השגור שבו נהוג להבין מושג זה בתרבות המערבית: לא "יראת שמים" או אהבה כלפי ישות אינסופית כל-יכולה ובלתי-מושגת, אלא מפגש אישי, פרדוכסלי ובודד מעבר לגבולות ההיגיון והמוסר עם ישות שאף מעמדה ועצם קיומה מוטלים בספק, ולמרות ואולי דווקא בגלל זאת הכמיהה אליה מוחלטת ובלתי פוסקת גם לאחר תום המפגש עמה, שמעצם טיבו הוא זמני. כל אלו מהווים פרספקטיבה מרתקת ופורה לבחינת טבעה והשלכותיה של האהבה ביצירת כהנא-כרמון, בין היתר משום שמעמדו המיוחד של האל בתפישה זו והעובדה שהדגש עובר בה מהאל הנאהב אל מצבו הקיומי של האדם האוהב מזמינים ביתר שאת השוואה בינה לבין יחס אהבה בעל מאפיינים דומים כלפי זולת אנושי.

על המאפיינים הללו של האותנטיות הדתית הקירקגורית ניתן לדבר במונחים של אהבה כארוס[1] - המפגש הדתי האותנטי עם האל ניתן לתיאור במונחים של עלייה כלפי דבר מה נעלה, נחשק ובעל ערך (האל), המונעת על-ידי רצון וצורך במה שיש למושא האמונה (קרי: האינסופיות האלוהית), אשר גם אם היא מצטיירת כהקרבה (של הבן האהוב, של האתיקה, של הלוגיקה) היא מונעת למעשה על-ידי תשוקה אל המוחלט המבקשת מימוש עצמי (בחיים אותנטיים). לאור זאת אבחן את האהבה ביצירתה של כהנא-כרמון, ומתוך כך יינתן פשר חדש למאפיינים הקיומיים והרליגיוזיים של אהבה זו כמו גם לחוסר אפשרות התמשכותה. ייחודה של תפישה זו יוסיף ויחודד מפרספקטיבה ספרותית-חברתית-פוליטית באמצעות השוואה ליצירתה של סופרת בת דורה של כהנא-כרמון שיצירתה התמקדה אף היא בחייהם הפרטיים של אינדיבידואלים - יהודית הנדל; אבקש לטעון, כי החילוניות המפוכחת ובת-זמנה של האחרונה מדגישה שבעתיים את אופייה הרליגיוזי והאוניברסלי של יצירת כהנא-כרמון ואת הקירבה בינה לבין הצעתו הקיומית, הרליגיוזית והאוניברסלית, של קירקגור.

---

[1] בהגות המערבית יש שני מודלים עיקריים לאהבה בלתי שוויונית: אהבה גופנית המתעוררת כתוצאה מתשוקה ארוטית להנאה ולבעלות, שתכליתה סיפוק תשוקתו של האוהב, המכונה ארוס (eros); והאהבה הנוצרית, האגפה (agape), המתבטאת כחסד של נתינה עצמית. התיאולוג אנדריאס ניגרן (1890-1978) העמיד את ההבדל בין השתיים על חמישה מאפיינים עיקריים. ראשית, אגפה היא בעיקר ירידת האוהב הנעלה לנאהב הנחות ממנו (בנצרות: האל לאדם), בעוד ארוס הוא עליית האדם כלפי דבר מה נעלה עליו (בעיקר האל). שנית, אגפה היא אהבה של נתינה ואפילו הקרבה, וארוס הוא אהבה של תשוקה רכושנית. שלישית, אגפה היא מתת חינם בלתי אנוכית, ואילו ארוס - אהבה אגוצנטרית המבקשת להועיל לעצמה באמצעות מושאה. רביעית, הארוס מונע על-ידי רצון וצורך (במה שיש למושאו), בעוד האגפה נותנת מתוך חירות הנובעת משפע. וחמישית, מושאה של האגפה הוא דווקא הבלתי-אהוב, ובכך היא משנה אותו ומעניקה לו ערך, בעוד הארוס פונה לנחשק ולבעל הערך כדי להעשיר את עצמו (*Nygren 1953*).

(ב) "מתנת האלים. זה מה שהיית"

לצד המעשה האמנותי, הדרך לגאולה בעולם גיבוריה של כהנא-כרמון עוברת רק באהבה לזולת. כדבריה: "האני הנכסף שלך - אתה יכול להגיע אליו רק עם הזולת. זולת שמקבל אותך. כי: החיים ניתנו לנו כדי לחיות אותם. ולחיות אותם [באמת] אפשר רק בשניים. ככה זה בנוי." (כמצוטט ב*בלבן 1979*, 20) [תוספת והדגשות כאן ובהמשך שלי]. ויודגש: לא די בחיבה (*ידה בעמק אילון*, 97-96, 186-185), ולא בידידות (*שם*, 120), אלא יש כאן תשוקה לאהבה, ואי אפשר להסתפק בפחות מאהבה, בגלל "הרצון להיות בשיא". ואולם, מה משמעותה של אהבה זו? לטענתי, היא אנלוגית לאותנטיות הדתית של קירקגור כאשר האוהב מצוי בנעלי אברהם והאהוב בנעלי האל; כאשר, מבלי לטשטש את האבחנה המשמעותית בין מפגש עם האל לבין מפגש עם זולת אנושי, יש לזכור כי בתמונת האותנטיות הדתית הקירקגורית מעורער מקומו של האל כיצור השונה קטגורית מהאדם, בגין מעמדו הפרדוכסלי והעברת הדגש לאדם המאמין כאמור לעיל.

בהקשר זה יש לומר, בראש ובראשונה, כי האהבה המתוארת ביצירותיה של כהנא-כרמון היא באופן מובהק אהבה בלתי-שוויונית. אמנם, במקומות מסוימים ניתן למצוא התבטאויות המרמזות על אהבה שוויונית נוסח "אומן חברי" ו"רעות" המבוססת על "אחוות בעלי האיזולציה" (*ליוויתי*, 31-30, 36, 98, 121), ה"מיותרים" בעולם הזה ; (*אם נא מצאתי חן*, 113) ש"מצאו מין את מינו" (*כהנא-כרמון 1995*, 25). ואולם, לרוב יש פערים מובהקים בין בני הזוג, המקנים יתרון לאחד מהם, במגוון אספקטים (ור' *ליוויתי 198*) - גיל: אישה צעירה וגבר מבוגר

(*פעמון הזכוכית, אחרי הנשף, חדד החדשות*) או להפך (*ליוויתי*)[2] מעמד חברתי וכלכלי (ה"שחקנית הלאומית" מול הצעיר מעירת הפיתוח ב*ליוויתי*, בת המושב מול העולה החדש ושניהם מול הרופא ב*לב הקיץ*); דביקות בייעוד (ר' *כלכן 1979*, 159, לגבי *חדד החדשות*). יתרה מזו, לא אחת האהוב - ויהא זה גבר או אישה - נתפס כאלוהים או ככוח טבע (למשל: *חדד החדשות* 223, *ליוויתי* 48, 271), ולמצער כקדוש (למשל: ב*אם נא מצאתי חן*, 103; ר' גם *כלכן 1979* 111-119, 176-178). "איש-חלום", ממין ה"יצורים שהיו אגדה-חיה" אשר "כופים להתייחס אליהם. בגעגוע. ובמין כבוד מיוחד" (*אחרי הנשף*,33); או, בגרסה אפלה יותר: "איש מוזר. וכמו רק חצי-אנושי. כאילו לא ברצינות, ואפילו בבוז, התחפש, בקוים כלליים בלבד, לאדם" (*שם*, 30). "המשיכה היא אל אשר מבחינתנו עומד במדרגה [...] מעלינו באותו כיוון בשלב הנוכחי שלנו" (*חדד החדשות*, 84). כך, אפילו כאשר מצטייר שוויון בין הצדדים -למעשה רק ב*ליוויתי* - נובע הדבר מ"שקלול הפערים" ביניהם (מעמדה ועושרה של מאירה מול נעוריו וכוחו הפיזי של מוסיק), ואפילו כך: בכל שלב יש מישהו מהם שעליון על משנהו (תחילה מאירה, ובהמשך מוסיק). לכן, זוהי אהבה בין צדדים שאינם שווים, ויותר מכך: בין צדדים שהאוהב בהם רואה את האהוב במפורש כנעלה עליו.[3] בהקשר זה ניתן לקרוא גם את דברי ימימה, חברתה של נועה, על הרופא המטפל בה, "כשלפתע, אדם לאדם, הבן אפרים לאלוהים [...] לראות את הזולת, להיראות לו, כדרך עינו של אלוהים. עירום ועריה אתה, על חטוטרותיך והגדמים, אנא תוליך את חרפת מצוקותיך. והעין החומלת, בך, האחד והמיוחד, רואה הוד והדר, בחסד ויקר אין מצרים" (*וידה בעמק אילון*, 178). יש כאן הצבה מפורשת של האהוב במקום האל, כאשר מושא האהבה הוא אנושי בתכלית, "נזר הבריאה כשהוא נוגע אל הלב" (*אם-נא מצאתי-חן*, 103).

בהקשר זה יש להדגיש את החשיבות המוחלטת שמייחסים האוהבים לאהוב ולקשר עמו, והאקסקלוסיביות שיש לו בעולמם - ברוח הדרך בה רואה אברהם את הקשר בינו לבין האל בסיפור העקדה - וזאת בכמה מובנים. ראשית, יש בלעדיות בקשר לעומת היחס לבני אדם אחרים: "מהיום, בינינו, משפטית, את רק שלי [...] ואני רק שלך. בלעדית [...] לנצח נצחים" (*ליוויתי*, 50; ור' גם 40, 248), ו"את האדם הכי חשוב לי, הכי קרוב לי, לי את הכי. למעשה, האדם היחיד. אין אף אחד חוץ ממך. באמת. אין. ואין אף אחד שיכול להיות, זאת אומרת לי, יותר ממך"(*שם*, 198). שנית, באינטנסיביות של האהבה: "ברגע שיפתח מקור האמון - ההתקשרות. בלבי, מתקשר אני אז לזולת ללא מעצור. בפראות" (*חדד החדשות*, 82). שלישית (ובכך יש שוני מהאותנטיות הדתית הקירקגורית), במרחב הזמני יש אמונה שהיא תימשך "לנצח נצחים". ורביעית, הבלעדיות הזו קיימת גם במובן מרחיק לכת יותר: היא ממלאת את כל עולמו

---

[2] לפער הגילים יש משמעות כפולה: לעיתים הוא מתפרש כניסיון חיים המקנה יתרון למבוגר יותר (ב*אחרי הנשף*), ולעיתים כנעורים המקנים יתרון דווקא לצעיר (*ליוויתי, חדד החדשות*). אבל כך או כך, פער זה מקנה יתרון לאחד הצדדים על משנהו.

[3] לכן, זיקת האני-אתה הבוברייאנית - שבה יש שוויון עקרוני בין הצדדים לזיקה - איננה יכולה לתאר באופן הולם את היחסים שבין גיבוריה של כהנא-כרמון; כמו גם, כפי שנראו בהמשך, האקסקלוסיביות שבין האוהבים שאינה מותירה מקום ל"אנחנו" הבוברייאני.

של האוהב - "דבר איני יודעת. רק אתה. דבר איני רואה. רק אותך. דבר איני זוכרת. רק את תארך [...] דבר אינו קיים מבלעדי מבט העיניים האלו [...] של האיש המגיע לעמוד לעומתי [...] הגירוי אשר לא שך, אשר ללא-הרף מבקש אנא רק להיות במחיצתך לעד" (*וידח בעמק אילון*, 124). וכן: "לא יהיו לי עינים אלא לראותו. אזנים, נטויות אליו. לב, לפלל: [...] אל-נא תדחני מעל פניך", שהן "קלסתר-הפנים היחיד בעולם" (*אם-נא מצאתי-חן*, 103, 112). במחיצת האהוב "העולם לא היה קיים" (*אחרי הנשף*, 29). "הלכנו ונעשינו זה לזה, בהדרגה, הכול. ידידים, משפחה, איש ואישה. העולם" (*ליוויתי*, 77). הדבר מתבטא באופן מובהק בדימוי של "פעמון זכוכית הונח על שנינו, מבדילנו מן השאר" (*פעמון הזכוכית*, 33, וכן 34); ובמקום אחר, חשה הגיבורה בנוכחות האהוב "כמו אף מעלי נתקשרה חשרה סמויה, בולעת כל קול. כמו באתי אף אני אל תוך עולם מופלא, כעולם החרשים" (*אם-נא מצאתי-חן*, 102). כהנא-כרמון עצמה מוסיפה כי לפי הסכמה החוזרת ביצירתה האוהב "רצה להאמין שהקשר [...] יהיה עתה ועד עולם, ערכית, הדבר המרכזי, הייחודי, והבלעדי בחייהם של שני הצדדים". (*כהנא-כרמון 1981*, 233). יתרה מזו, האהוב הוא משמעות היותו של האוהב בעולם - "הו, להיות, להיות בתוך העולם אמרתי לעצמי לא מבינה. העולם? העולם? מה פירוש, אמרתי לעצמי [...] ולי קולין היה הפירוש האחד והיחיד" (*אחרי הנשף*,47). לכן האהבה היא עניין "טוטאלי [...] חד-פעמי. גורלי. לך ולי" (*שם*,38). כדברי כהנא-כרמון: "זה או-או, אין מקום לאינטגרציה" (*כהנא-כרמון 1995*, 52); ומעניין לציין כי גם קירקגור, בדברו על בחירה במודל של אותנטיות מתוך מחויבות מוחלטת המוציאה כל דבר אחר, נוקט לשון "או/או" (כשם ספרו העוסק באותנטיות האסתטית והאתית).

באהבה המתוארת על-ידי כהנא-כרמון מצויות אנלוגיות גם ליתר מאפייני האותנטיות הדתית הקירקגורית. ראשית, ההתאהבות היא בחירה, פרי הכרעה קיומית. בניגוד למה שתיארו רבים מפרשניה של כהנא-כרמון, אין כאן פסיביות או כפיפות לגורל. "עליך להחליט מהו אשר מקום ראשון לו בחייך, ייעוד, שליחות, רעיון, עבודה, יחסים אישיים, משפחה, כסף, תחביב, נחת-לשמה. יהא אשר יהא [...] רק שתכיר בו בתור שכזה", אומר הכומר בתוכנית הבוקר, שהוא בבחינת אורקל רדיופוני (*חדר החדשות*, 70); וגיבוריה של כהנא-כרמון בוחרים באהבה. ב"נכונות. לדהור איש לקראת רעהו" (*חדר החדשות*, 115-114). ואכן, "אם היא תעבור את גשר-החבלים אלי, מרצונה הטוב, בכוחות-עצמה, היא תמצא אותי עומד בעבר השני...לא תעבור, זה תלוי בה. מפני שאת גשר-החבלים עוברים לבד. לפי החלטה עצמית" (*ליוויתי*, 207). ובגרסה האפלה: "'מה שאני אם-כן שואלת [...] הוא מאין תרד עלי המכה,' בלב מנבא לחשתי. בהשלמה. עם שואה. והייתי מוכנה" (*אחרי הנשף*, 35). אין זו בחירה שכלתנית; להפך, היא נעדרת כל ביסוס רציונלי. האוהב איננו רוצה ואיננו יכול "לעשות כל מיני חישובים ושיקולים" (*שם*, 208), ואיננו יכול לבאר - אפילו לעצמו - "מהו הדבר ההופך כך וכך ליטראות של בשר ועצמות דלים ארוזים במלבושים למרכז חיי ברגע זה" (*אם-נא מצאתי-חן*, 106). במובן זה לפנינו בחירה אבסורדית, שאינה ניתנת לבחינה אובייקטיבית ואף לא למסירה לזולת; וממילא האוהב בסיפורי כהנא-כרמון הוא בדרך כלל אדם השרוי בבדידות ובחוסר יכולת לתקשורת עם הזולת, למעט האהוב (ולעיתים אפילו לא עמו). גם כאשר האוהב איננו יכול לעמוד בפני האהוב, והאהבה אפילו מוצגת כמתקיימת לכאורה במפורש נגד רצונו (למשל ב*אחרי הנשף*, 26; *ליוויתי*,

77, 226, 270), הריהי מאושררת בדיעבד, אפילו לאחר חורבנה והחורבן שהמיטה על האוהב/ת, כמו שמדגימים היטב סיומיהן של היצירות הללו (ר' *אחרי הנשף*, 54; *ליוויתי* 305).

מאפיין נוסף המשותף לאהבה ביצירת כהנא-כרמון ולאותנטיות הדתית הנדונה היא היותה חורגת מתחום ההיגיון והמוסר, גם אם אין כאן פרדוקס במובן הקירקגורי החמור. אשר להיגיון, נאמר שוב ושוב שהזולת וגם הקשר עמו נתפסים כפלא (ר' *פעמון הזכוכית*, 33; *וידח בעמק אילון*, 124), אפילו כְּנס (*פעמון הזכוכית*, 35; *ליוויתי* 195), שאין להסביר "כיצד, איך, היכן, מדוע, למה, מתי, מי" הוא מתרחש (*וידח בעמק אילון*, 156; וכן 124). יתרה מזו, האהבה הזו לא ניתנת להסבר גם מפני שעשויים להתרחש בה דברים שאיננו נוטים לקשרם לאהבה. כך קולין, שהזניח את שרה-ג'יין וסירסר בגופה כדי לכסות את חובותיו אומר לה בראשית הקשר ביניהם (כשהוא כבר יודע מה יעשה בה) "מה שלא יהיה [...] כמו איתך אינני עם אף אחת. עם אף אדם [...] אַת אהבתי האחת" (*אחרי הנשף*,41); ובזקנתה ובנוולותה הוא חוזר ואומר לה ש"לפי דרכי הצנועה [...] אני בהחלט אוהב אותך יקירה גם היום. איך אתה מסביר את זה אמרתי בציניות. אני לא מסביר, הוא אמר" (*שם*, 25). האהוב והאהבה אינם בהכרח "טובים" במובן האתי. ראשית, מפני שלרוב הקשר מתקיים מחוץ למסגרת נשואים, ומהווה בגידה - ממומשת או נכספת - של הגיבורה בבעלה (כך למשל *באם-נא מצאתי-חן, עז לבנה, לב הקיץ, וידח בעמק אילון, ליוויתי*); לא בכדי, מצטט שכנה של גיבורת *אם-נא מצאתי-חן* באוזניה ממסכת סוטה (*שם*, 110). שנית, האהוב עצמו עשוי להיות דמות מורכבת, בעלת צדדים אפלים, כפי שמדגימים סיפורי *למעלה במונטיפר*. כהנא-כרמון עצמה עומדת על כך ביחס לגיבורי *אחרי הנשף*: "לגבי הגיבורה [...] בדיעבד, יש בו בגיבור גם משהו מקפיא-דם, נושא אבדון, שמצמית אותה כאדם. הוא השטן שלה, למעשה" (*כהנא-כרמון 1981*, 230); וביחס *לממראות גשר הברווז-הידוק* היא אומרת: "אתה כאן במפגש עם כוח. וכוח זה דבר ברוטלי, הרבה פראות. וכוח זה דבר שכשהוא מתפרץ, הוא מרביץ, לכל הכיוונים" (*כהנא-כרמון 1981*, 230). האהוב/ה והאהבה הם מעבר להיגיון ומעבר לטוב ולרע.

לכן מתקיים כאן גם המאפיין השלישי של הדתיות הקירקגורית - האהבה היא סיכון. היא כרוכה בנתינה, עד כדי "להגיש על טס את כל היקר" (*חדד החדשות*, 85), לפעמים עד כדי הקרבה עצמית; היא עניין של "הימורים גבוהים" (כשם החטיבה הראשונה ב*למעלה ממונטיפר*; כפי שמאופיינים גיבורי *אחרי הנשף* (45, 55) ו*ליוויתי* (ר' 70, 201, 214, 216, 259)). "לפי שכל אשר מעבר לאלה [...] [לאומץ, להיענות, לאהדה הפעילה כלפי הזולת] שדה מוקשים" (*חדד החדשות*, 120). "בעבר האחר של המתרס בהחלט רצוי לא להיות. הרבה פראות. וארץ ללא חסות-החוק. שטח-הפקר [...] ולא יעזור לקורבן לקפוץ לצדדים. או לנסות להסתתר"; "'מישהו. ייפגע'. אי-אפשר להגיד שלא אמר" (*אחרי הנשף*,34, 39). האהבה עלולה להוביל למוות ולרצח מטפורי (*פעמון הזכוכית*, 36; *אם נא מצאתי חן*, 114), לחולי ואפילו לשיגעון (כפי שקורה לגיבורת *אחרי הנשף*, וכן לתהילה ב*וידח בעמק אילון*). יש בה סכנה לאבדן החירות, כאשר האוהב מוצא עצמו מוכפף לאהוב ושבוי שלו, ומכאן חי בהשפלה יומיומית ודכאנית השוללת מהשבוי/ה - ולפעמים גם מהשובה - את היכולת לקשר עם הזולת והופכת אותם לפסיביים ומנוכרים מעצמם, כפי שעולה מסיפורי *למעלה במונטיפר*. מפני ש"יש גם שבירה חריפה, שכרוכה [...] אפילו במין סיפוק כמעט מזוכיסטי, לשלם את המחיר, ובלבד בלבד לגעת בכוח-החיים הכובש הזה, על מנת

להתאחד איתו, על חשבון האינדיבידואליות שלך." (*כהנא-כרמון 1995*, 51). אבל גם כאשר תוצאותיה כביכול אינן כה דרמטיות, יש באהבה הזו תמיד משהו הרה גורל. "לכאורה לא כלום. רק בינתיים כמו הטלתי עצמי לשבט או לחסד" (*פעמון הזכוכית*, 33), אומר הגיבור, ובהמשך, דברי האהובה עליו נתפסים כ"פסק דין" (*שם*, 34). יש כאן דבר מה הצורב חותם בנפש, שאותו נדון האוהב לשאת כל ימיו. "עפת קרוב מדי אל השמש. וכנפיך נחרכו. לעולם" (*חדד החדשות*, 78). כהנא-כרמון מוסיפה: "ובסיפור *אחרי הנשף השנתי*, אלו הן כפות רגליך שנחרכות. זה בלבה הלוהטת, האש בבטן האדמה, שאתה נשרף. והמעגל הושלם" (*כהנא-כרמון 1981*, 232).

דווקא משום כך, הכרחי לאהבה הזו המאפיין הרביעי של הדתיות הקירקגורית - היא תשוקה רגשית עזה, "רצון טורף" (*חדד החדשות*, 83, 84), באנלוגיה לטעמים שבגינם האמונה הדתית לפי קירקגור היא כזו. האוהב משתוקק אל האהוב ונמשך אליו בכוח שאי אפשר לעמוד כנגדו, "לפרוץ איזה הסגר? להרוות איזה צמאון מוזר?" (*חדד החדשות*, 79); אפילו לילדה הנשבית *בממראות גשר הברווז הידוק* יש "נהייה" (ואפילו "אסורה") כלפי הפרשים ששבו אותה, והיא מתאהבת באחד מהם. הסכנות הכרוכות באהבה דורשות מהאוהב אומץ ואמון (ר' למשל *ליוויתי*, 33, 108, 113), ובגלל עוצמתן של הסכנות הללו גם נדרשת עוצמה עזה כדי לעמוד ב"הימור" הזה. מכאן המעמד המוחלט שניתן לאהבה ולאהוב בעולמו של האוהב, כמפורט לעיל, הכרוך בהחלטה וברצון ל"נאמנות והתמדה ללא-גבול" (*אחרי הנשף*, 31). לא ייפלא אם כן, שהאוהב מצטייר פעמים רבות כאדם טוטלי. שרה-ג'יין אומרת: "הכול, את הכול, לקחתי והנחתי בידך. נותנת בלי לעשות חשבון" (*אחרי הנשף*, 25). וכשמאירה שואלת את מוסיק מה השתבש ביניהם, והוא מציע לה "עם האיש הבא, אל תתני הכול. תשמרי קצת מעצמך לעצמך", היא עונה "לא בטוחה שמסוגלת להיות ערוכה להשקיע בלי שהשמיים הם הגבול" (*ליוויתי*, 262).

אם במודל הקירקגורי נעוצה התשוקה לאל ברצון לחוות את האינסופי במסגרת חיים סופיים וכך לממש את המהות האנושית בשיאה, הרי בעולמה של כהנא-כרמון התשוקה לזולת האהוב נעוצה בכך שהאוהב מבקש להעשיר את עצמו - אפילו להציל את נפשו - באמצעות האהוב. לא רצון להקרבה ומוות יש כאן, אלא להיפוכם הגמור: לחיים של חיות וחיוניות מוגברת וחריפה, שלמענם מוכנ/ה האוהב/ת להסתכן ולהמר ולפעמים גם "לתת את הכל". אמנם, קשה לקבוע באופן חד וברור מי ה"נותן" ומי ה"מקבל" ביחסים כאלה, שכן גם הנותן מתעשר מעצם נתינתו והמקבל מעניק את הסכמתו לקבל; ועם זאת, דמויות האוהבים של כהנא-כרמון תופסים את הנאהב ואת הקשר עמו - ובכלל זה את היכולת לתת לנאהב - כייחודיים, כדבר מה שונה ואחר שבכוחו להפוך את האוהב עצמו למיוחד ובעל-ערך מכוח מבטו של הנאהב. כך למשל ב*פעמון הזכוכית*: "'ש בך מין יחוד', אמרה אביגיל [...] האזנתי ואצחק בקרבי: אחרי בלותי היתה לי עדנה. אולם משהו נרתע וחזר. דומה החילותי מאמין." (*שם*, 33-32); ובהמשך, לאחר הנפילה, נשמע ההן מכלל הלאו: "גזה תחושת הייחוד הנפלאה. לא יחידי-סגולה עוד" (*פעמון הזכוכית*, 35). עוד יודגש, כי מה שמבקש האוהב מהאהוב ביצירותיה של כהנא-כרמון איננו אושר. לרוב זו "אהבה קשה [...] אפילו מרה, אפילו מיוסרת. גורלית [...] קשה לומר שאני מאושר מכל זה" (*ליוויתי*, 208). הדבר שאליו משתוקק כאן האוהב הוא האותנטיות האבודה שלו עצמו, המתאפשרת לו רק במסגרת הקשר עם הנאהב. בקשר עם האהוב מעיד על עצמו האוהב כי "רק האופן בו לכל-האורך את ראית אותי, וההתעמתויות שלי עמו, גילו לי אותי גם לעצמי. באופן

שקבע לי אותי" (*ליוויתי*, 228); בחברת האהובה "אכן, אני הוא זה. יותר אני מבכל הימים" (*פעמון הזכוכית*, 33). חנה נוה עומדת על כך, שהאותנטיות אליבא דכהנא-כרמון מוצגת כנבדלת (שלא לומר: מנוגדת) לאוטונומיות: "אוטונומיות היא שם נרדף לבדידות ולתחושת נבדלות מן העולם, והיא יכולה אמנם להבטיח חוויות אפיפאניות ותחושת התעלות מטאפיזית אך לא מקום לגור בו. בסיפוריה [של כהנא-כרמון] ה'אני' האמיתי מופק תמיד בקשר בין-אישי, שכל אחד משני המשתתפים בו בוחר את זולתו להיסגר עימו ב'פעמון זכוכית'" (*נוה 2002*, 164-182, 168). זאת ועוד: לא רק גילוי-עצמי, אלא גם שיפור-עצמי נמצא באהבה, "כמו שני יסודות בכימיה [...] שיחד יוצרים תגובות שמתגברות זה את סגולותיו של זה", ו"התחושה של פיתוח מסעיר של חומרים חדשים" (*ליוויתי*, 33, 35). אותנטיות זו מלווה בתחושה של "דם חדש והשראה. השראה גדולה מאד" ו"רעננות נפשית" (*ליוויתי*,77, 228), נורמליות מחודשת (*שם*, 72), יש בה "את האש הזאת, את שמחת-החיים, את הנעורים, את הקלילות, את הצחוק", ואפילו "שלמות" (*שם*, 34). יותר מכך: "זה מחזיר את שנינו. לחיים" (*אחרי הנשף*, 34; ור' גם *ליוויתי*, 34, 42), בניגוד ל"מוות בחיים" שבשגרת החיים מחוץ לו (ר' לעניין זה *כלכן 1979*, 14). החיות הזו בתורה מאפשרת "להיות במגע עם החי והמפכה [...] זה אז שאתה זוכה להיות בחזרה במגע עם נשמתך בת-האלמוות" (*ליוויתי*, 197). ואכן, כהנא-כרמון מעידה כי "מדובר כאן בנכונות [...]לסכן את מיבנה-העל הקיים, דיוטה על גבי דיוטה, שאתה עצמך בנית במו-ידיך, ולפרק אותו מתוך רצון להשיל שכבות מתות, על-מנת לשחרר את מה שחי עדיין בתשתית, והן קוברות אותו תחתן." (*כהנא-כרמון 1995*, 52). כל אלו מלווים בתחושת המראה, כשהאוהבים "כפופים לחק כוח-הכובד אחר [...] קלים כערפל. ועפים למקום אחר. כל הזמן, כמו צפים" (*חדר החדשות*, 61), "להתעופף, להתעופף", כי "אתה ואני הצמחנו האחד לשני כנפיים" (*ליוויתי*, 97, 74). לכן בכל זאת, לפעמים, בקשר עם האהוב נמצא "אלי שבשמים, כל האושר[...] כן, כן, כל האושר." (*וידח בעמק אילון*, 124; ור' גם *ליוויתי*, 209, 226, 248). גם אם זה "אושר כאהבה לא-לירית וטורפת" (*חדר החדשות*, 115). בכל אלו, לאהוב/ה - ממש כמו לאל עבור אברהם - "תחליף אין. לא כאן ולא במקום אחר. יען בפחות [...] איני מוכן להסתפק" (*חדר החדשות*, 95).

אף המאפיין החמישי של הדתיות הקירקגורית מופיע באהבה המתוארת ביצירותיה של כהנא-כרמון, קרי: מעמדו של האהוב גם הוא נטול הסבר (אם כי בניגוד למעמד האל אצל קירקגור אין מאפיין זה מגיע עד כדי פרדוקסליות). אמנם, לפעמים מתואר האהוב כנהדר באופן אובייקטיבי; דוגמא מובהקת לכך מצויה ב*ליוויתי*. אולם לרוב הוא מצטייר כאדם שגרתי וסתמי, אם לא ככעור וגולמני, בעיני הקורא ואפילו בעיני האוהב/ת - ועם זאת, הוא נתפס בעיני האוהב/ת כמופלא ונהדר באופן מהותי. דוגמאות מובהקות לכך הן כיעורו וצליעתו של ד"ר ברוכין ב*לב הקיץ*, או תיאור נוסח: "לעין הבלתי-מזוינת אינו אלא איש שלא מן הישוב, מטושטש, בכיפת-אטלס שמוטה צד אחד, כמהתלה [...] לא תואר ולא הדר. יציבה רופפת" וכו' (*אם-נא מצאתי-חן*, 101); או בתיאורו של זבולון את ונדי (*חדר החדשות*, 108).

זאת ועוד: האותנטיות הדתית של קירקגור מתגלמת במעשה מיוחד שנעשה במקום מיוחד - הר המוריה, שנקרא לימים הר ציון, הוא הר הבית שעליו נבנו בית המקדש הראשון והשני. לפי המסורת היהודית (והמוסלמית) זהו מקום "אבן השְׁתִיָּיה": אבן התַּשְׁתִּית או מרכז העולם. הוא גבוה (הר) ומרוחק (שלושה ימי הליכה). מצד שמו, מתגלמות בהר המוריה משמעויות נוספות:

ראיה, הוראה, יראה ומור (מלשון קרבן הקטורת).[4] כל אלו, לטענתי, יפים גם לענייננו - כשם שהאותנטיות הדתית לפי קירקגור מתגלמת במעשה מסוים המתרחש במקום מסוים, כך האהבה ביצירת כהנא-כרמון מתגלמת במקום מסוים, אם גם באופן מטפורי: אפריקה, באופן המבהיר כי לא "עקדה עצמית" יש כאן, אלא היפוכה הגמור - מקום מופלא של חיות וחיוניות והתחדשות, מחוז חפץ וכמיהה - לצד סכנה, פראות ואלימות שאינם מבטלים את קסמו; וכמו הר המוריה, אפריקה הזו - כלומר האהבה כמחוז חפץ - היא גבוהה (במובן מטפורי של נעלה) ורחוקה, מקום של ראיה (של האני) והוראה (של האמת הקיומית) ויראה (מהסיכון הכרוך בה וממה שעשוי אדם לגלות מכוחה על עצמו) ומור (הקורבנות שהיא תובעת לא אחת מהאוהב/ת) (ראו *פריבך-חפץ 2013*).

תפיסת האהבה ביצירת כהנא-כרמון היא אם כן ביטוי אנלוגי מובהק לאותנטיות הדתית של קירקגור. אין בכך כדי לומר כי משמעות האהבה הזו זהה למשמעות יחסו של אברהם כלפי האל במעשה העקדה; גם אין כאן נקיטת עמדה בשאלה הערכית האם האותנטיות הדתית של קירקגור היא אידיאל רצוי, או להפך: מודל דכאני, לא אנושי ואולי אף אנטי-אנושי. טענתי היא כי הכרה בקירבה שבין תפיסת האהבה הזוגית ביצירתה של כהנא-כרמון לבין האותנטיות הדתית עשויה לתת פרספקטיבה חדשה לרליגיוזיות הקיימת באהבה הזו, במובן זה שיש משהו פלאי וגם מוחלט במפגש עם הזולת. אבל אין לפנינו מפגש עם האלוהי, אלא עם דמות אנושית, מורכבת, שהיא "מעבר לטוב ולרוע". פרספקטיבה זו עשויה גם להסביר את העובדה שהאהבה הזו בהכרח מסתיימת. "'את אינטרלוד [...] מקסים חולף'. 'מה היתה המילה האחרונה?' 'חולף'. 'חולף? - תאיית.' 'חי"ת. ו"ו. למ"ד. פ"א,' אמר. אי-אפשר להגיד שלא אמר". (*מאחרי הנשף*,42). "כך או אחרת, כל קרבה, בין השאר טומנת בחובה גם את דפוסי-ההרס הנעלמים שלה [...] זו רק שאלה של זמן." (*ליוויתי*, 293). לכאורה, הסיבה לכך היא שכל האנשים "נגועים" ביחסיהם עם הזולת, ולכן הם "או מכאיבים או אדישים" (*שם*, 219, 232), ו"ככלות הכל, אין להגיע אל אנשים" (*לב הקיץ*, 284). זהו הסבר סביר, אך כהנא-כרמון עצמה מציגה את הסוגיה כשאלה לא פתורה; היא מעלה שורת הצעות להסבר כישלון האהבה החוזר ונשנה בין גיבוריה אך אינה יודעת להכריע ביניהן, וניכר שהדבר מטריד אותה (*כהנא-כרמון 1981*, 235-234). לטענתי, הסיבה לכישלון הזה איננה פסיכולוגית, כלומר אין היא נעוצה בחוסר יכולת לאהוב או פרי מנגנוני-הגנה נוסח *ברמן 1977*, אלא לוגית, והיא נעוצה בקירבה שבין האהבה הזו לבין האותנטיות הדתית הקירקגורית - לא ניתן לחיות במסגרת חיים יומיומיים את המוחלט. לא במקרה, מותיר קולין *מאחרי הנשף* את שרה-ג'יין בבקתה ובא רק לבקרה מעת לעת, ואפילו מאירה ומוסיק *מליוויתי* - היחידים מבין גיבורי כהנא-כרמון שהקשר ביניהם הדדי ומתקרב לשוויוני - אינם חיים ביחד. ואם כך בשעה שהקשר נמשך, קל וחומר כאשר הוא מסתיים. קירקגור מבהיר לגבי המודל שלו כי אברהם מחויב לחזור לביתו ולחייו הרגילים; יתרה מזו - החזרה ההכרחית הזו היא, לפי קירקגור, חלק בלתי נפרד ממשמעות מעשהו על המוריה. כהנא-כרמון איננה מגעת עד כדי לראות בהכרח הפרידה חלק ממשמעות הקשר, אולם היא מדברת על ההכרח הזה במושגים של כוחות טבע. לא במקרה נפתח *ליוויתי* במידע על שחיקתם של הרים, אשר נדמים כדבר הקבוע ביותר;

[4] אברהם כינה את המקום בשם "ה' יִראו" (*בראשית*, כ"ב 14); שלוש המשמעויות האחרונות הן פרשנות חז"ל.

ואם כך לגבי הרים, נרמז לקוראים, קל וחומר לגבי אהבה אנושית. "לעולם, לעולם אין להאשים פה אדם. אף לא אותך. תהליך שבדרך-הטבע" (*חדד החדשות*, 90). כהנא-כרמון מעידה: "אומר ביחס לגיבורים, כי בעיני האיש נהדר עד הסוף, ובעיני האישה נהדרת עד הסוף. ששניהם אנשים חיוביים, ויפי תואר. והוגנים זה כלפי זה. ושזה סיפור שאין בו שום בן-בליעל בשר ודם. הקונפליקטים וההתעמתויות הם אחרים לחלוטין. נאמר שבלשונם של היוונים הקדמונים אלו הן התמודדויות עם האלים [...] היריב [...] הוא כח הכבידה" (*כהנא-כרמון 1995*, 26). וכאשר הסוף הבלתי נמנע מגיע, הרי "משנשבר פעמון הזכוכית שוב אין לדבר תקנה" (*פעמון הזכוכית*, 36).אבל "אף-על-פי-כן, אנשים הדבר הנפלא ביותר" (*לב הקיץ*, 219), האהוב נותר "מתנת האלים. זה מה שהיית" (*ליוויתי*, 34), והאהבה: "מתת משמים!" (*חדד החדשות*,85, ור' גם 20).

יודגש, כי האהבה הזו איננה בהכרח בעלת אספקט מגדרי. אמנם, מרבית פרשני יצירותיה של כהנא-כרמון נטו לראות באהבה המתוארת בהן "אהבה נשית", כמפורט בהקדמה; אלא שמבט נוסף מגלה שאין הדבר בהכרח כך. גם אם מרבית גיבוריה של כהנא-כרמון הן נשים, ניתן למצוא גם גברים האוהבים בדרך זו, כדוגמת המספר ב*פעמון הזכוכית*, זבולון ב*חדד החדשות*, ומוסיק ב*ליוויתי*. הדבר מובהר בקטע "נער שני האקדחים", בו מוצגת ה"נוסחה" של סיפורי האהבה החוזרת, בוריאציות שונות, ביצירותיה של כהנא-כרמון; כאשר לאחר הנוסחה הכללית מובאת ה"נוסחה לגברות", שהיא בבירור וריאציה קונקרטית של זו הכללית (*חדד החדשות*, 91-82). אכן, כהנא-כרמון עצמה מעידה כי גם כשהסיפור מובא מנקודת מבטה של האישה, הרי "זה יכול היה להיות גם להיפך [...] רק שאישה מוקסמת בדרך של אישה, גבר בדרך של גבר" (*כהנא-כרמון 1981*, 229). יתרה מזו: "המצב, בו מדובר, הוא מסוג הדברים הכרוכים בעצם הקיום האנושי כתופעת טבע. ולא מסוג הדברים שהם איזה חולי חברתי זה או אחר [...] גם לא איזה חולי פרטי, מצוקתה האישית של אחת גיבורת-סיפור חריגה"; מדובר ב"חיי-אנוש אלה, הנידפים ברוח", ובעניין שהוא אוניברסלי ונצחי, אם גם קונקרטי מאוד (*כהנא-כרמון 1984*, 18, 13).

(ג) מתנה משמים?

הראינו אם כן כי את תפישת האהבה המוצגת שוב ושוב ביצירותיה של כהנא-כרמון, על תקופותיה וגרסותיה השונות, ניתן לתאר במונחים דומים להפליא לאלו של האותנטיות הדתית הקירקגורית. ויודגש: לא אנלוגיה גרידא יש כאן, אלא פרספקטיבה חדשה המאפשרת להבין לעומקה את כלל יצירתה של כהנא-כרמון כחיפוש אחר אותנטיות, וליתר דיוק: אותנטיות שהיא דתית במובן זה שעניינה מפגש אישי, פרסונלי, עם המוחלט המתגלם בדמותו של זולת קונקרטי אנושי אהוב; כאשר תובנה זו מאפשרת להבין מאפיינים נוספים של האהבה הזו אשר פרשנויות אחרות שלה מתקשות יותר להסביר - הסכנה הקיומית, הפרדוכסליות עד שיגעון, היותה מוחלטת (בחשיבותה, במשכה עבור האוהב/ת, באינטנסיביות שלה ובמשמעותה), וחוסר היתכנותה העקרונית לאורך זמן.

החיפוש הזה - כמוהו כמודל האותנטיות הדתית הקירקגורית - הוא אישי מאוד וגם אוניברסלי מאד, שמע מניה: לא "ישראלי" ולא קולקטיבי. מאפיינים אלו מתחדדים מתוך בחינת יצירתה מתוך הקשר ספרותי-פוליטי-חברתי רחב יותר, בחינה שאני מבקשת לעשות על דרך השוואה

לסופרת נוספת בת דורה של כהנא-כרמון - יהודית הנדל. ההשוואה ביניהן מתבקשת על רקע המשותף ביניהן - היותן בנות אותו דור ספרותי, שיצירתן נבדלה כבר מראשיתה מעולמו הרוחני והאמנותי של דורן והתמקדה בחייהם הפרטיים של אינדיבידואלים וביחסיהם עם הזולת היקר ללבן והנחוץ לקיומן; אבקש לטעון, כי דווקא החילוניות המפוכחת ובת-זמנה של הנדל מדגישה שבעתיים את אופייה הרליגיוזי והאוניברסלי של יצירת כהנא כרמון ושל האהבה הנטועה בלבה.

גיבוריה של הנדל, כמוהם כאלו של כהנא-כרמון, הם בעיקרו של דבר אנשים אותנטיים הכמהים לדבר מה שאחריו הם מבקשים או שהיעדרו צרב את חייהם באופן בלתי הפיך, באופן שהופך אותם לבודדים ("צדדיים", בלשונה של הנדל) בקרב החברה בה הם חיים. אך יצירותיה של הנדל משוקעות עמוק בנוף הישראלי ועוסקות בנושאים הרלבנטיים לאנשים החיים בחברה הזו, אם גם (במובנים שונים) בשוליה, כמו מתחים מעמדיים ובין-עדתיים (*רחוב המדדגות*), אבל וטירוף בעקבות אבדן, בעיקר במלחמות (למשל בסיפורי *אנשים אחרים הם, הד הטועים, טידופו של דופא הנפש*) והשואה (בחלק מסיפורי *כסף קטן, ליד כפרים שקטים*, ואף ב*הכוח האחר*). אצל כהנא כרמון, לעומת זאת, מרבית המקומות בהם מתרחשים הסיפורים ואף גיבוריהם הם זרים, ויתרה מזו: לא אחת זרות זו היא מקור משיכתם; הביטוי המובהק ביותר לכך מצוי בקובץ *למעלה במונטיפד* (הנחתם בפרק ששמו מדבר בעדו: "מי אתה לודוביקו גונזגה דוכס מנטואה, והיכן את מנטואה"), אך כך גם במרבית יצירותיה האחרות (כדוגמת *"שם חדד החדשות"*), וגם כאשר הגיבור/ה ישראלי/ת והעלילה מתרחשת בארץ, פעמים רבות האהוב/ה זר/ה (כמו חייל האו"ם ב*"הינומה"* או פיליפ אהובה של נועה טלמור ב*"דח בעמק איילון"*). הזרות הזו מתגלמת, כמובן, בראש ובראשונה בכך שהאהבה עצמה משולה אצל כהנא-כרמון למקום זר ורחוק, שלמעשה קיים רק כמיתוס או משאלת לב - אפריקה; בעוד אצל הנדל מתרחשים הסיפורים במקומות יומיומיים, אפורים, כמו חצר סגורה בחיפה התחתית (*החצר של מומו הגדולה*) או גינת דובנוב בלב תל אביב (*המקום הדיק*). כאן נעוץ בעיני ההבדל העיקרי בין יצירתה של כהנא-כרמון לזו של הנדל - בעוד גיבוריה של הראשונה נושאים ליבם אל המוחלט והנשגב (המתגלם בדמות מסוימת מאוד של אהבה מסוימת מאד), הנדל המספרת מתמקדת בקטן לכאורה כמו "הזקן ונעלי הבית" (*אנשים אחרים הם*), וגם כאשר מדובר במה שנתפש בעיניים ישראליות בנות-הזמן כהירואי וכנשגב מכל - מוות במלחמה על קדושת העם והמולדת - מתעקשים היא וגיבוריה לנתץ את הדרמה והשגב ולפרוט אותם למחווה הקטנה ביותר כמו כיסוי קברו של בן במעילו של האב (ב*"קבר בנים"*; וראו למשל גם *הד הטועים*). בשני העולמות הפואטיים הללו גם יחד מובעת התנגדות לעקדה; אך בעוד יצירותיה של הנדל מבכות את אובדן חיי היומיום (בעיקר של חיילים צעירים) שרק הם מוצגים כבעלי ערך קיומי, יצירותיה של כהנא-כרמון מציגות את העקדה כשלב בדרך למפגש עם המוחלט או כמחיר שיש להיות נכונים לשלמו כדי לחרוג ממנו ובמידת הצורך לאפשר באמצעותו את פלא המפגש הרליגיוזי עם האהוב/ה, שהוא ורק הוא טעם הקיום. משום כך, בסיפוריה של הנדל הטירוף הוא סימנו של האבדן, בעוד בסיפוריה של כהנא-כרמון (כמו גם באותנטיות הדתית של קירקגור) - אות ומאפיין למפגש עם המוחלט שרק יחידי סגולה מסוגלים לראותו לאשורו. כך, אם ביצירותיה של כהנא-כרמון ניתן לראות ביטוי למעשהו של אברהם על המוריה (כפי שהוא נתפש בפרשנותו הקיומית של

קירקגור), הרי ביצירותיה של הנדל ניתן למצוא ביטוי לעמדת שרה ביחס למאורע הזה - שמיד לאחריו נפטרה (בראשית כג׳, א), ובפרשנות חז״ל: משברון לב משנודע לה על אפשרות העקדה.

על רקע זה ניתן לקרוא את שירו של נתן זך "מתנה" (*צפונית מזרחית*,91):

את הרחוק, הריק, את שאיננו,
את כל אשר קורא אותנו לחיינו,
לאכלס אותם בצורותיו,
לקרוע פיסת רקיע מן הרקיע עכשו,
לעשות בה כמיטבנו,
לעשות בה את המיטב,
לעשות את שאיננו, את הריק הזה שלעולם, לעולם לא יתמלא
ולא יהיה לעולם
מתנה משמים.

גם הדבר שאליו כמהים ונקראים גיבוריה של כהנא-כרמון ושעליו הם נכונים לתת את נפשם - קיום אותנטי חיוני ועשיר - לא יינתן במתנה, לא לאורך זמן, ולא מ"שמים" של האהוב/ה הקסום/ה, האחר/ת, הכמעט-מקודש/ת; וזאת גם אם האהוב/ה - ומה שהוא/היא מביא/ה לחיי האוהב/ת - נתפס/ת בשלבים מסוימים כמתנה משמים (כפי שאומרת גיבורת *אם-נא מצאתי-חן* על "האיש על הכוכב" בציטוט שבפתח המאמר). אמנם, יש רגעים ואפילו תקופות של נגיעה והמראה. יתרה מזו, עצם הידיעה שהדברים שמחוללת האהבה באוהב הם אפשריים היא כאמור בגדר "מתנת האלים", שמודים עליה תמיד. אך כשם שלפי קירקגור המפגש של אברהם עם האל - מפגש החורג מכל כללי הלוגיקה והאתיקה ומאפשר לאדם הדתי לחיות את האינסופי המוחלט במסגרת חייו הסופיים - מוגבל לזמן קצר ולמקום מסוים ולאחריו שומה על אברהם לשוב אל זמנו ומקומו הרגילים ולהתמודד עם משמעות מעשה העקדה (תוך ידיעה שאולי הוא נדון אז לאבדון), כך גם בעולמה הפואטי של כהנא-כרמון האהוב/ה והקשר בין האוהבים הם דבר-מה מוחלט וטוטאלי מכדי שאפשר יהיה לחיות כך בשגרת היומיום.[5] לכן האהבה ביצירתה לעולם איננה יכולה למלא לאורך-זמן את הריק שבו חשים גיבוריה, ושעליו כותב זך. למעט רגעי-זוהר קצרים יש בגיבורים הללו כמיהה לא ממומשת, גם ואולי בעיקר אחרי תום האהבה שצורבת אותם לתמיד. אבל למרות סכנותיה וסיומה הבלתי נמנע נתפסים האהבה והאהוב/ה ביצירת כהנא-כרמון כדבר חיובי ביותר, הטוב ביותר האפשרי, ואפילו הכרחי - ולו רק, כדברי מאירה (*ליוויתי* , 34), מפני ש"הלא הייתי יכולה למות מבלי לדעת שכל זה קיים".

[5] חריג מפתיע לכך מצוי בתפיסת האהבה המשפחתית, המוצגת בעולמה הפואטי של כהנא כרמון - אם גם בשוליו; ראו *פריבך-חפץ 2010*.

מקורות

זנדבנק, שמעון, 1972. "להתבזבז על הצדדי", *סימן קריאה* 1: 326-328.

זך, נתן, 1979. *צפונית מזרחית*. תל אביב: הקיבוץ המאוחד.

כהנא-כרמון, עמליה, 1981. "סיפורים על היקסמות", *סימן קריאה* 13-12: 229-238.

(א) יצירות של עמליה כהנא-כרמון

בכפיפה אחת. תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1971.

"אם נא מצאתי חן", 115-101.

"בכפיפה אחת", 17-9.

"טיול לפנות ערב", 94-92.

"לב הקיץ, לב האור", 234-175.

"עז לבנה, חבלבל, דרך קזוארינות", 135-116.

- "פעמון הזכוכית", 36-31.
- וירח בעמק אילון. תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1971.
- ליוויתי אותה בדרך לביתה. תל אביב: הקיבוץ המאוחד / ספרי סימן קריאה, 1991.

למעלה במונטיפר. תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1984.

"אחרי הנשף השנתי (רומן למשרתות)", 58-22.

"ממראות גשר הברווז-הירוק (סיפור היסטורי לבני-הנעורים)", 192-59.

שדות מגנטיים: טריפטיכון. תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1977.

"שם חדר החדשות", 255-49.

(ב) ספרות משנית

בלבן, אברהם, 1979. *הקדוש והדדקון: עיון ביצירות עמליה כהנא-כרמון*. תל אביב: הקיבוץ המאוחד.

ברמן, עמנואל,1977. "ערגון העקדה: 'שדות מגנטיים לעמליה כהנא-כרמון'", *סימן קריאה* 7: 436-431.

- 1984. "הנה הספר", *מאזנים* 58 (6-5): 18-12.

-1995. "כטוב בעיניכם (בין סופר לסיפורו: וידוי)", *עכשיו* 63: 54-24.

פריבך-חפץ, דנה, 2010."'אין לי בית אחר. בואי': אהבה ומשפחה ביצירת עמליה כהנא-כרמון", *עיתון 77*, 345: 25-22.

2013, "'כי איתך זה אפריקה': מבט נוסף על תפיסת האהבה של עמליה כהנא-כרמון", *מאזנים* (בדפוס).

צמח, עדה, 1973. "מעמד וצירוף של מעמדות: על סיפורה ועל סיפוריה של עמליה כהנא-כרמון", *סימן קריאה* 2: 202-195.

צמח, עדי, 1997. "מקום אחר, זמן אחר: עמליה כהנא-כרמון / כאן נגור", *מאזנים* 71 (7): 47-44.

קירקגור, סרן, תשנ"ג. *חיל ורעדה*. תרגם והקדים יעקב גולומב. ירושלים: מאגנס.

רתוק, לילי, 1979. *יצירתה של עמליה כהנא-כרמון*. תל אביב: הוצאת אוניברסיטת תל אביב.

שקד, גרשון, 1971. *גל חדש בסיפורת העברית*. תל אביב: ספרית הפועלים.

Nygren, Andreas, 2nd ed.: 1953. *Agape and Eros*. Translated by P.S. Watson. Philadelphia: New Westminster Press.

אסתר ויתקון

ארבעה שירים

המרחק האינסופי

כְּשֶׁהַצִּפּוֹרִים שֶׁל אֶשֶׁר
יוֹצְאוֹת מִקִּפְאוֹנָן הַצִּיּוּרִי
בְּלַהַק אֵרוֹבָּטִי מַרְהִיב,
מִתְהַפֵּךְ
נוֹסֵק בְּגַלִּים
בְּשָׁמַיִם כְּחֻלִּים
מֵעַל הַכִּכָּר
בְּמֶרְכַּז פֶּתַח-תִּקְוָה
בְּאוֹר הַשְּׁקִיעָה הָרַךְ
נוֹתָרִים הָאֲנָשִׁים עַל הַסַּפְסָל
בְּכִכַּר הָעִיר
בּוֹדְדִים
מְקֻרְקָעִים
שׁוּם מָעוֹף אֵרוֹבָּטִי מַרְהִיב
אֵינוֹ מְבַטֵּל אֶת הַמֶּרְחָק
הָאֵין-סוֹפִי
בֵּינָם לְבֵין זוּלָתָם

*

כְּשֶׁהַמּוּזִיקָה חָדְרָה
אֶל קוֹנְכִּית הַשֵּׁמַע
שֶׁכַּיְרְתָּ בְּדַיְקָנוּת שֶׁל מְאַהֵב
הָיִיתִי לְשַׁרְשֶׁרֶת
צְדָפִים
עַל סִפּוֹ שֶׁל יָם

אורי אליעז, מונטז' גאומטרי מופשט, 2014

מיטהרת אליך

מִטַּהֶרֶת בְּכִיּוֹר הַמִּטְבָּח
לִקְרָאתְךָ
עִם כְּלֵי הַזְּכוּכִית וְהַחֶרֶס
בְּנִיחוֹחַ סַבּוֹן וּבְלֶטֶף מַיִם
זוֹרְמִים
עַד שָׂרְשֵׁי שַׂעֲרוֹתַי
מִתְכַּסָּה בְּזֹהַר כֵּלִים
מַחְשְׁבוֹתַי מִצְטַלְּלוֹת
אֵלֶיךָ
שֶׁתֹּאחַז בְּיָדִית כּוֹס תֵּה
חֲמִימָה זוֹהֶרֶת בְּנַעְנָע
וּתְחַיֵּךְ אֵלַי
שֶׁעָלִיתִי מִן הַכִּיּוֹר
בְּאַהֲבָה טְהוֹרָה
אֵלֶיךָ

נקי מגעגוע

גָ׳אז קַלִּיל
כְּנִיחוֹחַ סַבּוֹן
מַזְמִין קָפֶה הָפוּךְ
מִבִּיט הַחוּצָה
אוֹרוֹת זְהֻבִּים אֲדֻמִּים
מְרַצְדִּים עַל הַכְּבִיש

עַכְשָׁו הוּא נָקִי
נָקִי לְגַמְרֵי
מִגַּעְגוּעַ
כַּמָּה יָפִים
פַּסֵּי הָאוֹרוֹת
עַל אַסְפַלְט רָטוּב

חיה אסתר

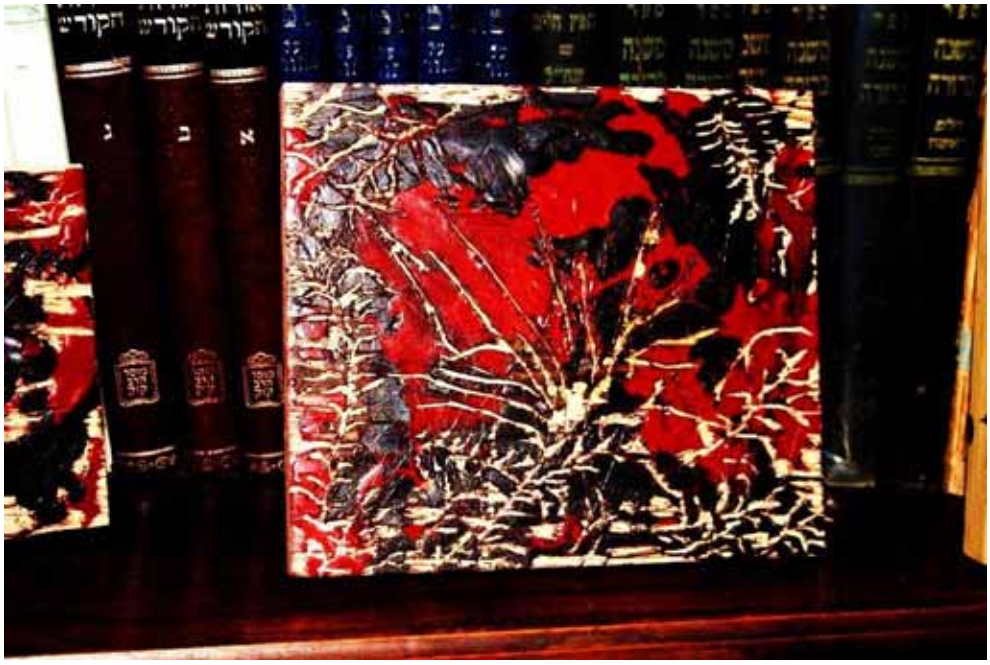
אני רואה עיגול

אֲנִי רוֹאָה עִגּוּל
חִשּׁוּק אֲנָשִׁים, עִגּוּל פַּחַד, בַּחֲרָדָה אֶפְשָׁר תָּמִיד לָגַעַת
רוֹצִים לִירוֹת בָּנוּ, לְהוֹצִיא לַהוֹרֵג אֶת הַחֶדְוָה, לַהֲרֹג אֶת הַחַיִּים
לֹא, לֹא יִקְטְמוּ אוֹתִי מִגַּן חַיַּי
אִישׁ לֹא יַצְמִית אוֹתִי

בְּרַכֶּבֶת חֲלוֹם דּוֹהֶרֶת יֵשׁ נִבְכֵּי דּוֹרוֹת וְעַתִּיקוּת הַכֹּחַ שֶׁל דּוֹרֵי דּוֹרוֹת,
גֶּרְמַנְיָה, פְּרַנְקְפּוּרְט פּוֹלִדָּה מִיר, אוֹסְט יוּדֶן
רוּסְיָה הַלְּבָנָה מִינְסְק מוּשׁ בָּרָנוֹבִיץ הָרַבִּי מִסְּלוֹנִים
פּוֹלַנְיָה וִימִישְׁלִין, לוֹדְז׳ וַרְשָׁה חֲסִידוּת אֲלֶכְסַנְדֶּר
אַבָּא שֶׁנִּשְׁמָתוֹ כֹּה זַעֲרוּרִית שֶׁאֲפִלּוּ מִבַּעַד לַעֲדֶשֶׁת הַמִּיקְרוֹסְקוֹפּ קָשֶׁה לִרְאוֹת אוֹתָהּ
אִמָּא זַמֶּרֶת הַסְּפּוֹנְגְ׳ה מֵרוּק הַחַלּוֹנוֹת, סוֹלוֹ אָקַפֶּלָּה בְּבִעְבּוּעַ דּוּד כְּבִיסָה רוֹתֵחַ,
סוֹפְּרָן אַדִּיר בְּפַרְטִיטוּרַת בִּשּׁוּלִים, וּבַלֵּילוֹת פְּיָאנוֹ פְּיָאנִיסִימוֹ דִּמְעָה לְבַכּוֹת אֶת אַהֲבָתָהּ
וּבֵין לֵדוֹת בְּכִי וּצְחוֹק, צַעֲקוֹת מַכּוֹת חִבּוּט כְּסָתוֹת שְׁטִיחִים
בִּקְרֶשֶׁנְדוֹ שֶׁל אֶקְסְטָזָה, חִבְּרָה לִיבְּרִיוֹת
וּבַנֶּפֶשׁ יֵשׁ צִיּוּר שֶׁל אוֹקְרָא מִדְבָּרִי, שֶׁמֶשׁ, נִיצוֹצוֹת, שְׂדוֹת דָּגָן, נַהֲרוֹת פְּרָחִים
שֶׁנִּרְקְמוּ עַל צִפִּיּוֹת מַפּוֹת כְּמִיהוֹת נַרְתִּיקֵי טַלִּיתוֹת תְּפִלִּין
צִפּוֹר שְׁבוּרַת כָּנָף שֶׁנֶּחְבְּטָה בֵּין הַשְּׁמָשׁוֹת

טָסָה הָרַכֶּבֶת פִּיחַ לֹא פָּרַח מִמֶּנָּה, וְלֹא עָלָה בַּעֲשָׁנָהּ אֲבַק הַנִּשְׂרָפִים
אֲנִי לֹא מִשְׁתַּהָה רֶגַע לַחְשֹׁב אֵיךְ הִגִּיעַ לְעִגּוּל הַמְרַצְּחִים אַבָּא שֶׁלִּי בְּקַסְקֶט חוּם וּבְמִקְטֹרֶן
אוּלְטְרָא מָרִין שֶׁלָּבַשׁ כְּשֶׁהִפְלִיג בָּאֳנִיָּה מֵאוֹדֶסָה בְּאֶלֶף תְּשַׁע מֵאוֹת שְׁלֹשִׁים וָשֵׁשׁ בּוֹרֵחַ מִסְּטָלִין
וּמִמִּינְסְק. וְלָמָּה אִשָּׁה שִׁמְנָה עֲסִיסִית שֶׁשַּׁדֵּי הַמְּגֻלּוֹת הִכְנִיסוּ אוֹתָהּ לִטְרַנְס מְמֻקֶּמֶת כָּאן מִמּוּל
שׁוּלְפֶּת סַכִּין, וְעוֹד אַחַת נְזִירִית מְכַוֶּנֶת אֵלַי אֶקְדָּח, וְאֵיךְ הִגִּיעַ הֵנָּה בַּעֲלֵי עֵינַיִם סַכִּינִים
וּמִימִינוֹ אָבִי, שֶׁאֶת חֶרְדוֹתָיו עוֹמֵד הוּא לַהֲרֹג עַכְשָׁו סוֹפִית עִם הַכַּדּוּר שֶׁיִּשָּׁלַח לוֹ אֶל לִבִּי
וְיִפָּטֵר סוֹף סוֹף מִבִּתּוֹ הַסוֹרֶרֶת שֶׁהֵעֵזָּה לִבְעֹט לְהִשְׁתַּחְרֵר לְהַעֲצִים לִגְדֹּל.

יְפֵה תֹּאַר וּשְׂפָתַיִם וְנָשִׁים בָּרֹאשׁ שֶׁלּוֹ תָּמִיד, רַק שֶׁפַּחַד פַּחַד מָוֶת מֵעַצְמוֹ
וְיָצְאָה לוֹ בַּת שֶׁהִיא אוֹף צֶלוֹכֶעס קָרְעסְבִּיצְקֶע מְהַפְּנֶטֶת חוּשָׁנִית
אוֹנֵן עָלַי בַּת שְׁנָתַיִם וּמֵאָז תָּמִיד עוֹמֵד לוֹ כְּשֶׁאֲנִי לְיָדוֹ



חיה אסתר, חיתוך עץ, וצבע דפוס, פרט מתוך מיצב.2014..

הַכָּחֹל הַכֹּל יָכוֹל כָּאן, הַכָּחֹל עָמֹק מְאֹד בָּעִגּוּל הַכֹּל כָּחֹל, כֵּן שַׂמְתִּי לֵב וְשַׂמְתִּי עַיִן

עִגּוּל אֲכוּל שִׂנְאָה תְּהוֹמוֹת הָאִיכְס שֶׁל נֶפֶשׁ הָאָדָם שֶׁמֵּרֹב פַּחַד מֵהַדְּמוֹנִים שֶׁבְּתוֹכָהּ
הוֹרֶגֶת כָּל מִי שֶׁמֵּעֵז לִחְיוֹת אוֹתָם אִתָּם בְּטוֹב.
כִּי כָּאן זֶה שְׂדֵה הַקֶּטֶל שֶׁל הַחֲרִדִים מֵהַחַיִּים
מִכֹּחַ מֵעָצְמָה מִיפִּי מֵעִנּוּגֵי בְּשַׂר הָרוּחַ, אַהֲבָה וָאוֹר
וְסַכָּנַת חַיִּים כָּאן כִּי הֵם רוֹצְחִים אֶת הַמֵּעֵז לִחְיוֹת
מוֹצִיאִים לַהוֹרֵג כָּל יֵצֶר שִׂמְחָה וָעֹנֶג בְּשֵׁם אֵיזֶה חֵיק עָלוּב שֶׁאוֹתָם דִּכֵּא בְּיַלְדוּתָם
רוֹעֲדִים מֵאֵימַת הָאֵשׁ הַקוֹסְמִית, מֵהַדְּמוֹנִים בְּנִשְׁמָתָם
חֲרֵדִים מְפֻחָדִים עַד מָוֶת מֵהַפַּחַד שֶׁלָּהֶם עַצְמָם

לֹא אֶשְׁקַע בִּסְחִי הַגַּעַל נֶפֶשׁ שֶׁל שׁוֹמְרֵי הַחֹק וְהַגְּבוּלוֹת
שֶׁבִּמְקוֹם לִגְדֹּעַ אֶת שָׁרְשֵׁי הַנֶּגַע בַּפְּרָקִים הָאֲפֵלִים שֶׁל חַיֵּיהֶם הֵם גּוֹדְעִים אֶת הַחַיִּים
לֹא רוֹצָה לִמְצֹא עַצְמִי בְּלִכְלוּךְ כִּעוּר וְתַאֲוַת רֶצַח שֶׁל אֵלֶּה שֶׁכֹּחָם הַפְּרוֹמֵתֵאִי בִּגְנֵבַת הָאֵשׁ
מֵעַצְמָם וּמֵאֲחֵרִים, אֵשׁ גְּנוּבָה הִיא מְסֻכֶּנֶת
לֹא, לֹא אֶתֵּן לְעַצְמִי לְבוֹסֵס בַּזִּיפֹת בָּחָרָא, בָּעִגּוּל הַזֶּה אֵין מָקוֹם לְמִי שֶׁחַי בֶּאֱמֶת

לְהִתְחָפֵף מִכָּאן לְהִמָּלֵט לִבְרֹחַ
עַנְפֵי עֵצִים שׁוֹלְחֵי זְרוֹעוֹת זָהָב עוֹבְרִים בִּיעָף אֶבְרַח, אֶפְרֹץ תָּמִיד פָּרַצְתִּי אֶת הָאֵין מוֹצָא
פְּסִיעָה אַחַת קָדִימָה וּדְחַף וְרָצָה חַם בָּרַכֶּבֶת אַרְבָּעִים מַעֲלוֹת אוּלַי יוֹתֵר, מוֹשֶׁכֶת אַחֲרַי אֶת
אֲהוּבִי, שְׁעוּל הָרַכֶּבֶת תְּזָזִיתִי קוֹלוֹת הַטְּרַנְס שֶׁל שְׁמָשׁוֹת מְשַׁקְשְׁקוֹת וְאֵינְסְפּוֹר נִיצוֹצוֹת
דַּי נִמְאַס אֵחֵלֵץ מֵהָאַבָּא הַפַּסְקוּדְנְיָאק לֹא אֶתֵּן שֶׁבַּעֲלֵי שֶׁיִּרְצַח יִרְדֹּף אוֹתִי
הַדֶּלֶת נִפְתַּחַת הָרוּחַ נוֹשֶׁכֶת בּוֹעֶטֶת נוֹשֶׁמֶת עָמֹק, הָאֲוִיר הָאוֹר טְפִיחַת הָרוּחַ עַל הַפָּנִים הַשָּׁד
הַבֶּטֶן, רֶגַע הַלִּפְנֵי רֶגַע הָאֲוִיר מַכִּים הוֹלְמִים
רִגְעֵי חֲלוֹם חֲזָקִים מִכָּל חֲוָיָה שֶׁבָּעֵרוּת

כֵּן שָׁרַדְתִּי אֶת הָרַכֶּבֶת, רַכֶּבֶת חֲלוֹם סוֹפָנִית,
קִפִּיצָתִי אֵינָהּ פֶּלֶא, רַק מַשֶּׁהוּ מֻשְׁרָשׁ בִּשְׁרֵשׁ נִשְׁמָתִי בְּעוֹלָמֵנוּ קוֹרְאִים לוֹ אֹמֶץ וְחֶדְוַת חַיִּים
זוֹ מַתְּנַת אֵל שֶׁאוֹתִי הִצִּילָה מֵהַבִּיבִים שֶׁל מֵאָה שְׁעָרִים בֵּיס יִשְׂרָאֵל
מִדּוֹרֵי דּוֹרוֹת נָשִׁים מְדֻכָּאוֹת לֹא, לֹא אֶתְפַּלֵּשׁ בָּאֻמְלָלוּת מִסְכֵּנוּת סַגְפָּנוּת וְהֶרֶס
נָשִׁים מְפֻחָדוֹת מִצְּ׳קְמָקוֹת אֶצְלִי פָּסֶה
אֵין לִי מַה לַּעֲשׂוֹת עִם שׁוֹמְרוֹת גְּדֵרוֹת גְּבוּלוֹת הַמְשַׁתְּפוֹת פְּעֻלָּה עִם הַכּוֹבֵשׁ

רֶגַע הַהִסּוּס הוּא כְּנֶצַח וְהַקְּפִיצָה הִיא נֶצַח בְּוַדַּאי
שְׁתֵּי רַגְלַי קָדִימָה וּטְרַח, בֵּן רֶגַע אֲנִי לְמַטָּה מְשַׁפְשֵׁפֶת אֶת הַתַּחַת שְׁרִיר הַיָּרֵךְ קְצָת כּוֹאֵב
וַאֲהוּבִי אַחֲרַי יָצָא בְּלֹא פֶּגַע סֶרַח עֹדֶף סָחַף

גַּמְדֵי הַלֵּב נַנָּסִי הָרוּחַ נֶעֱלְמוּ
הָרַכֶּבֶת זַרְחָנִית רְחוֹקָה הִתְפּוֹגְגָה, הָיְתָה כְּלֹא הָיְתָה, בַּנּוֹפִים חַמּוּקֵי אִשָּׁה

הַנּוֹף רוֹשֵׁם לִי מִיתוֹלוֹגְיָה עֲמֻקָּה וְעַתִּיקָה שֶׁל גִּבְעוֹת אִשָּׁה חַמּוּקֶיהָ יֶרֶכֶיהָ, הָרֶיהָ גִּבְעוֹתֶיהָ
עַגְבוֹתֶיהָ, הַר יַשְׁבָּן עַתִּיר תּוֹחֶלֶת, זַיִן עָנָק כִּפַּת מִסְגָּד, שְׁבִיל שְׁפָיוֹת וָאדִי פֹּת,
פֹּת יִפַּת שָׁמַיִם, רֶכֶס קִפְלֵי בֶּטֶן, שַׁד תְּשׁוּקָה בְּחַמּוּקֵי גִּבְעָה, רֶחֶם יָם אָדֹם מֻפְלָא

עֲרָבִית מִתְנַגֶּנֶת בַּמֹּחַ שֶׁלִּי שֶׁבִּכְלָל לֹא דּוֹבֵר עֲרָבִית אֵיפֹה הַמִּשְׁטָרָה? יְלָדִים מוֹרִים לִי בָּאֶצְבַּע
"שָׁמָּה", לָמָּה הַשֵּׁד יוֹדֵעַ, אוּלַי לְאוֹת, לִרְאוֹת רָחוֹק בְּשֵׁם אֵיזֶה חֹק וָסֵדֶר
שְׁאִיפָה שֶׁהֲרֵשַׁע יַפְסִיק פַּעַם וּמִישֶׁהוּ סוֹף סוֹף יָשִׂים סוֹף לְרֶצַח אֹפִי נֶפֶשׁ גּוּף

בְּתוֹךְ סִמְטָאוֹת הַכְּפָר הַמַּלְבִּינוֹת שֶׁקֶט שֶׁל סִיאֶסְטָה, בֵּין סוֹרְגֵי חַלּוֹן מוֹפִיעַ אִישׁ מְהַבְהֵב צוֹחֵק
שָׁחֹר יְפֵה פֶּה כְּחוֹל עֵינַיִם פְּנֵי פֶּרֶא, עֵינָיו צוֹרְבוֹת אוֹתִי אֲנִי אוֹהֶבֶת אֶת אוֹנוֹ תְּמָתוֹ עֲדִינוּתוֹ
חֲסִינוּתוֹ הַמַּפְצִיעָה מִתּוֹךְ כּוּדְ חַלּוֹן אוֹ שֶׁקַע, הַגֶּבֶר שֶׁאִתִּי עִם אִישׁ הַשֶּׁקַע מְדַבֵּר עֲרָבִית
עַזֵּי כֹּחַ פּוֹרְצִים יְצוּרִים שְׁחֹרִים לְבָנִים מֵהַסּוֹרְגִים וּמִתְפַּזְּרִים עַל הֶהָרִים מְנַגְּנִים שָׁרִים

פַּרְטִיטוּרַת הַיָּם מְחַכָּה עַל הַמֵּזַח

הַשָּׁחֹר הַמְהַבְהֵב בַּחַלּוֹן הַחַי הַכּוּךְ הַשֶּׁקַע, מַדְלִיק מָסַךְ טֶלֶוִיזְיָה הַמְרַקֵּד לִי כְּבָר שָׁנִים בַּדַּגְדְּגָן
מִרְקָע מַנְפִּיק נְחָשִׁים עֲסִיסִיִּים חַיּוֹת צִפָּרִים יְצוּרֵי עֶלְיוֹן אֲנָשִׁים
וְקוֹל עָמֹק, מֵגִיחַ לִי מֵהַנַּרְתִּיק קוֹל בָּס שֶׁמְּזַיֵּן לִי כְּבָר שָׁנִים אֶת הַנֶּפֶשׁ הַצְּמֵאָה לַגּוּף
מֵהַחַלּוֹן יוֹצְאִים פְּנִינִים, צְבָעִים מִלִּים, כְּתוּבִים מְעֻטָּרִים בְּמִינְיָאטוּרוֹת צִבְעוֹנִיּוֹת
אוֹתִיּוֹת מְעֻרְבָּבוֹת יוֹצְאוֹת לִי מֵהַחֵךְ לָשׁוֹן גָּרוֹן שְׂפָתַיִם וְשִׁנַּיִם,
אֲנִי רוֹקֶדֶת מִתְרַחֶקֶת שְׁלֻוָּה סוֹעֶרֶת אֲנִי הוֹלֶכֶת אֶל הַיָּם
הַזִּכָּרוֹן מְקֻרְצָף מִמֶּנִּי בְּרוּחַ יָם נוֹשֶׁבֶת שַׁעֲרוֹתַי נֶחְפָּפוֹת בָּרוּחַ בַּשֶּׁמֶשׁ בִּמְלִיחוּת הַיָּם,
וְשׁוּב נִדְלֶקֶת בִּי הָאֵשׁ הַמְרַקֶּדֶת עַל פְּנֵי הַמַּיִם עוֹרִי נִשְׁטָף תְּשׁוּקוֹת יְצָרִים לַהַט טֵרוּף הַיָּם
יַם אֱמֶת מֵציף אוֹתִי אֱמֶת חוֹגֶגֶת לִי בַּלֵּב

וְשַׁלְוָה יָרְדָה עָלַי וְרֹגַע בְּחוֹף יַם תִּיכוֹנֵנוּ תְּהוֹמֵנוּ הַמְעַרְסֵל גַּלָּיו בְּקִפְלֵי בִּטְנִי

"לְבַד הָלַכְתְּ?" שָׁאַלְתָּ "כֵּן, לְבַד, מְאֻשֶּׁרֶת" "לֹפִי" נֶאֱנַחְתָּ "סוֹף סוֹף יִהְיֶה לָךְ שֶׁקֶט בַּנְּשָׁמָה"
רֶגַע, הַחֲלוֹם לֹא נִגְמַר, תִּשְׁמַע תִּשְׁמַע מִיָּד אַמְשִׁיךְ אֶת תַּמְדִּיטַצְיָה, צָרִיךְ לַעֲבֹד קָשֶׁה כְּדֵי
לְהַגִּיעַ לָעוֹלָם, לֹא לְפָרִיז לְאוֹקְסְפוֹרְד לְהוֹדוּ לְסִינַי בָּרַחְתִּי, אוֹ לְאֵיזֶה צִימֶר בַּגָּלִיל
קָפַצְתִּי מֵרַכֶּבֶת חַיַּי
וְרָקַדְתִּי בְּעָצְמַת טוֹרְנָדוֹ אוֹ צוּנָמִי בְּנַעְנוּעַ שֶׁעוֹשֶׂה אֶת הַפְּנִים נוֹרָא טוֹב, יִתְגַּדְּלוּ וְיִתְקַדְּשׁוּ שָׁמַי
הַמִּתְבָּלִים בְּתַבְלִינֵי הַפֹּת הַמְשׁוֹרֶרֶת כָּל אֵיבְרֵי גּוּפִי מִתְכַּלְּלִים בִּשְׂכִינָה פְּרוּעַת בִּטּוּי הָרוֹקֶדֶת
מַרְקִידָה אֶת אֵיבָרַי עַזֵּי הַקּוֹל תְּשׁוּקָה וּנְשָׁמָה, וְאֵין גְּבוּלוֹת לְהַמְלָלַת גּוּפִי הַמִּתְנוֹעֵעַ
מִלִּים חוּשָׁנִיּוֹת פּוֹרְצוֹת רָצוֹת בְּמָרָתוֹן צָוְחוֹת מִכָּל נַקְבּוּבִיּוֹתַי
מִילְיוֹנֵי סְפֵרוֹת נִפְתָּחוֹת בְּאֵיבְרֵי הַמְרַנְּנִים הַמְבַקְּשִׁים לָעוּף מְשֻׁפָּעִים בְּעֹשֶׁר הָאֵינְסוֹף
טְרַנְס מְשַׁגֵּעַ אֶת רַקְדָנִיּוֹת הַבֶּטֶן בְּהַרְמוֹן שְׁמֵימִי עַתִּיר כּוֹכָבִים נִצְנוּצִים נַצְנָצִים מִמִּקְטֹרֶן ג'ינְס
שֶׁלָּבַשְׁתִּי כָּל הַחֹרֶף, כְּלֵי נְגִינָה פִּיּוּט וּפַיְט פֵּיט הַמִּזְרָח מְנַגְּנִים בִּי שִׁירָה עֲטוּיָה צְעִיפֵי קָהִיר
אָלֶכְסַנְדְּרִיָּה אִיסְטַנְבּוּל, צְעִיפֵי אֲוִיר בְּהַרְמוֹן שֶׁמֶשׁ צִבְעוֹנִי, גּוּפִי לָבָן עֵירֹם בְּשָׂרִי הוֹמֶה שָׁמַיִם
בְּעוֹרְקֵי מִכְנְסֵי הַרְמוֹן מִתְנוֹפְפִים, הַיָּם אֶצְלִי

מַה תְּהֵא חָזוּת הַחִזָּיוֹן? הִסְתַּכַּלְתִּי עַל עַצְמִי פָּנַי הָיוּ יָפִים לִי וּבְעֹמֶק אִישׁוֹנַי הִשְׁתַּקֵּף הַיָּם
וְאֵינִי יוֹדַעַת אִם אֲנִי בְּלֵב יָם אוֹ בַּיָּם שֶׁהוּא בַּלֵּב,
הַשָּׁמַיִם שׁוֹלְחִים יָדִים הַשָּׁמַיִם מִשְׁתַּגְּעִים עַפְעַפֵּי הַיָּם פּוֹתְחִים אוֹתִי

צְלִילוּת תְּהוֹם מַרְקִיעָה שְׁחָקִים, שִׁכּוֹרַת תְּעוּפָה אֲנִי צוֹוַחַת שִׁיר עוֹבֵר בִּי מֵהַפֶּה לַפֹּת לַתַּחַת
מַרְנִין פְּטָמוֹת זְקוּרוֹת הַצְּבָעִים חֲרִיפִים אֲנִי טָסָה פְּרוּשַׁת יָדַיִם פְּשׁוּקַת רַגְלַיִם
בְּטַבּוּרִי פְּקָעוֹת זָהָב דּוֹאָה מֵעַל הַיָּם בְּקַו יָשָׁר לְמַעְלָה הַיָּם רוֹעֵשׁ וּגְבַהּ גַּלִּים

מוּעֶפֶת מִכְּנַף הַפֹּת מֶרְחֲבֵי הָרֶגַע עֲנָנִים שָׁטִים קְסוּמִים בְּמֹחַ עַצְמוֹתַי
גּוֹמַעַת שִׂמְחָתִי הַמְרַקֶּדֶת כָּאן בֵּינִי לְבֵין הַמַּטָּה הַמַּמָּשׁ חוֹגֵג בְּכָל שְׁרִירַי
שְׁכוֹרָה מִצּוּף עֲנָן פַּרְפַּר חֶמְדַּת שָׁמַיִם מִמְטָרִים מִתְרַפְּקִים עַל פִּטְמוֹתַי, עֲנָנִים עוֹגְבִים עַל עַכּוּזִי
נִשּׂוּאַת יָם וְשָׁמַיִם עָפָה הַיָּם עָף אִתִּי הָרוּחַ נִכְנָס אֵלַי מִכָּל הַחֹרִים

וּבָא לִי חִזָּיוֹן צִבְעוֹנִי מְחֹרָז בַּחֲרוּזֵי פְּנִינָה מִלְּמַעְלָה וּמִלְּמַטָּה
שַׁבְשֶׁבֶת מִסְפָּרִים וְאוֹתִיּוֹת מְשׁוֹבֶבֶת אֶת נַפְשִׁי,
וְהַחִזָּיוֹן יָפֶה יוֹתֵר מֵחֶזְיוֹנוֹת הַזֹּהַר הַקָּדוֹשׁ שֶׁכָּל הַזְּמַן מְפַרְגְּנִים לִי בַּחֲלוֹמוֹת,
וְכָל הַחֵן הַטָּהַר שֶׁל אֵין אַשְׁמָה וְאֵין בּוּשָׁה מְעִיפִים אוֹתִי הָלְאָה מַעְלָה

אִשָּׁה מְכֻנֶּפֶת בְּלוֹנְדִינִית צַמּוֹתֶיהָ שְׁזוּרוֹת חוּטֵי זָהָב יוֹרֶדֶת מֵהַשָּׁמַיִם פָּנֶיהָ עוֹטוֹת סוֹד מַעֲנִיקוֹת,
עֵינַי בָּאֲוִיר מוּלִי שְׁחֹרוֹת בּוֹעֲרוֹת יְקוּמִי מִתְגַּלְגֵּל בְּגַלְגַּל הָעַיִן
טִפּוֹתַי הִזְלִיפוּ בְּשָׁמִים לְשֹׁרֶשׁ נִשְׁמָתִי
צְלַב שֶׁנְּהָב לְפָנַי שָׁזוּר בְּכַדּוּר בּוֹהֵק אָדֹם כְּעֵין הַשֶּׁמֶשׁ, טִפּוֹתַי תּוֹסְסוֹת בּוֹעֲרוֹת עָלָיו
מוּסִיקַת הַר בּוֹקַעַת אֵשׁ אוֹחֶזֶת בִּי כְּלִי רֶטֶט אָבִי שֶׁבַּשָּׁמַיִם מְאַמֵּץ אוֹתִי אֶל חֵיקוֹ
זְהֻבַּת הַצַּמּוֹת מְחַיֶּכֶת מַעֲנִיקָה לִי עֲרֻמּוֹת זָהָב, דֶּלֶק לִנְחִיתָתִי כָּאן וְעַכְשָׁו אֶל תּוֹךְ עַצְמִי

נְאוֹרִים הַנִּבְכָּרִים, נִבְכָּרִים עָפִים

הַזְּמַן מְשַׂחֵק כָּאן נָע לוֹ נָע לוֹ אוֹ עָמַד מִלֶּכֶת, עוֹנוֹת הַיּוֹם מִתְבַּלְבְּלוֹת
הִתְעוֹרַרְתִּי רוֹאָה אֶת הָאִישׁוֹן שֶׁלִּי עֲנָק קְטִיפָתִי בְּקִעוּר קָתֶדְרָלָה קוֹסְמִית
אֲנִי רוֹאָה אוֹתִי בְּתוֹכוֹ לְמַעְלָה, סָבִיב סָבִיב חָגִים גַּלְגַּלֵּי עֵינַיִם מָה הַשָּׁעָה? אַרְבַּע לִפְנוֹת בֹּקֶר
כֶּלִי רוֹחֶשֶׁת מְעוֹפְפִים כְּחֻלִּים אֲדֻמִּים יְרֻקִּים כְּתֻמִּים, נִצְנוּצִים, רְסִיסִים פַּסִּים

הַמְעוֹפְפִים בִּי וַאֲנִי בַּמְעוֹפְפִים
הַמְעוֹפְפִים בְּתוֹךְ הַבֹּקֶר, הַבֹּקֶר בַּמְעוֹפְפִים

מֶלֶךְ הַחֲלוֹם הַזֶּה מֶלֶךְ מַלְכֵּי הַחֲלוֹמוֹת
שׁוֹשַׁנַּת פִּיּוֹתַי נִפְתַּחַת שִׁירָה

נָסַעְתִּי, רַצְתִּי, שָׁכַבְתִּי הִזְדַּיַּנְתִּי נִמְלַטְתִּי קָפַצְתִּי רָקַדְתִּי עַפְתִּי קַמְתִּי
חָלַף חֲלוֹם כְּמוֹ חַיִּים
נִשְׁאַר חֲלוֹם נָשַׁר חֲלוֹם הַאִם הָיָה חֲלוֹף עִתִּים?
מִלּוֹתַי בַּפֶּה גַּן עֶדְנִיּוֹת לְבַד בֶּאֱמֶת לְבַד?

יום חמישי, חמישי לחמישי אלפיים ושש בערב

דניאל כהן שגיא

שלושה שירים

טרזיין שטראסה–אמליין שטראסה

גְּבֶרֶת וָאיֵר מֵעֲפוּלָה
הֵכִינָה אֶת אִמִּי לְיוֹם חֲתֻנָּתָהּ.
אֵינֶנִּי יוֹדֵעַ מָה אָמְרָה לָהּ
אַךְ הַנִּשּׂוּאִים הֶחֱזִיקוּ רַק אוֹתִי וְאֶת אָחִי.
מִשְׁפָּט כְּמוֹ "אֶלֶף זְפָתִים שׁוֹכְבִים לִי עַל הָרֹאשׁ"
שָׁלַט בַּתַּנּוּר שֶׁאִמָּא הִבְעִירָה
כַּאֲשֶׁר אָפְתָה אֶת
הַגֶּרְמָנִית שֶׁדִּבְּרָה אִתָּנוּ -
טֶרֶזִיֵן שְׁטְרָסֶה - אַמֶּלַיִן שְׁטְרָסֶה
וְשָׁם לְמַעֲשֶׂה נִשְׁאַרְתִּי
גַּם כַּאֲשֶׁר חֲמִשִּׁים וְכַמָּה שָׁנִים מְאֻחָר יוֹתֵר
אֲנִי מַאֲזִין מִדֵּי שָׁעָה לַחֲדָשׁוֹת לֹא מְגַנּוֹת.
אֶת הָאֶנְגְּלִישֶׁן גַּרְטֶן אֲנִי מְבַקֵּר מִדֵּי קַיִץ
וּמִשְׁתָּרֵעַ תַּחַת שָׁדֶיהָ הַמְּלֵאִים שֶׁל צַיֶּרֶת תַּפְּאוּרוֹת מַתְחִילָה
שֶׁכָּל כָּךְ רָצְתָה שֶׁאֶסַּע עִמָּהּ לְבֶּרְלִין.

שפינוצה שטראסה 14

הַדֶּרֶךְ אֲרֻכָּה כְּאַלְפֵי נְחָשִׁים
Der Weg ist tausend Schlangen weit
כָּתַבְתִּי,
וְהָדַפְתִּי אֶת אָבִי שֶׁשַּׁקִּי הַמֶּלֶט שֶׁסָּחַב
בָּנוּ אֶת שְׁפִינוֹצָה שְׁטְרָסֶה 14
הַמָּוֶת מָצָא אֶת יוֹמִי הַשְּׁבִיעִי
עִם טֶלֶגְרָמָה שֶׁבִּשְׂרָה לָךְ

עַל הַצְּפִיפוּת בְּאוֹשְׁוִיץ
Unter fremden Himmeln
Lache ich im Wahn[1]
כָּתַבְתְּ
וְעֵקֶב כָּךְ נוֹתַרְתְּ לְלֹא תַּחְבּוּרָה כָּל חַיַּיִךְ,
רַחֲמִים עַל אָבִיךְ זָעַקְתְּ
וְאֵיךְ כּוֹתְבִים מַטְאֲטֵא שָׁאַלְתְּ

בִּשְׁפִּינוֹצֶה שְׁטְרָסֶה 14
נוֹתְרוּ הַשָּׁנִים שֶׁלֹּא הִסְפַּקְתְּ
אֶת הַדָּוָר רָאִיתִי מַשְׁלִיךְ מִכְתָּבִים
טָאוֹסִיג הַזְּקֵנָה כְּבָר לֹא תִּתְחַתֵּן בַּשְּׁלִישִׁית
וְאֶלִיזַבֶּט מִן הַמַּחֲנוֹת
לֹא תִּצְרַח עוֹד בַּלֵּילוֹת פּוֹלִיצַיְ,
In deinem Haar wient mein Haar
כָּתַבְתְּ,
גֶּזֶר אֶחָד, שְׁתֵּי עַגְבָנִיּוֹת וּפֶּטְרוֹסִילְיָה לַמָּרָק
אַל תִּשְׁכַּח

נעליים חדשות ומקסימות

"כָּל הֶעָמָל בְּכָל הַגִּילִים,
כָּל הַנֶּאֱמָנוּת, כָּל הַהַשְׁרָאָה, כָּל תְּבוּנַת הַצָּהֳרַיִם שֶׁל הַמִּין הָאֱנוֹשִׁי
נִדּוֹנִים לִכְלָיָה", כָּתַב בֶּרְטְנַרְד רָאסֶל.
אִם זֶה נָכוֹן, אָז מָה הַטַּעַם, חֲבֵרִים?

אִישׁ מֵכִין לוֹ אֲרוּחָה
הוּא מַרְתִּיחַ מַיִם
מֵכִין בֵּיצָה
הוּא לָבוּשׁ בִּבְגָדִים וְנַעֲלַיִם
שֶׁקָּנָה לְעַצְמוֹ

---

[1] השורות בשפה הגרמנית הן מתוך שיריה של **המשוררת נטי בולסלב ז"ל**
תרגום: - הדרך ארוכה כאלפי נחשים
- תחת שמים זרים אני צוחקת עם אמונת שווא
- שערך בוכה בשערי

הוּא אוֹמֵר לִי לִקְרֹא אֶת וו. ה. אודן: Time will say nothing but I told you so
Time only knows the price we have to pay

דּוֹדָה אֶתֶל
מֵתָה בַּחֹדֶשׁ שֶׁעָבָר
הִיא הָיְתָה בַּת שְׁמוֹנִים וְשֵׁשׁ.
הִיא הִתְאַהֲבָה בְּאִיתָמָר אַשְׁכְּנָזִי
מְשׁוֹרֵר מֻכְשָׁר
שֶׁיָּשַׁב בְּכִסֵּא גַּלְגַּלִּים
אֲבָל לָהּ לֹא הָיָה אִכְפַּת.
לִקְרַאת הַסּוֹף
כְּשֶׁהָיָה לָהּ אַלְזְהַיְמֶר
הִיא שִׁלְמָה לָרוֹפֵא
בְּמַסְטִיקִים לְלֹא סֻכָּר
לְאַט לְאַט מָנְתָה אוֹתָם בְּכַף יָדוֹ
בְּקוֹל רָם.

הָלַכְתִּי לְבַקֵּר זַמֶּרֶת בַּת תִּשְׁעִים וְשֶׁבַע
הַמִּתְגּוֹרֶרֶת בִּסְטוּדְיוֹ רָעוּעַ
וְהִיא עוֹד מוֹפִיעָה פֹּה וְשָׁם
וְשָׁרָה אֶת "הָאִישׁ שֶׁאַהֲבָתִי".
"בָּאָמָנוּת אֵין בִּטָּחוֹן נֶגֶד שִׁגָּעוֹן"
הִיא אוֹמֶרֶת
אֲנִי הוֹלֵךְ הַבַּיְתָה לְכַבֵּס כְּבִיסָה.

שָׁמַעְתִּי אֶת הַקַּנְטָטָה שֶׁל בָּאךְ
Ich habe genug
פַּעַם חָשַׁבְתִּי שֶׁמַּשְׁמָעוּתָהּ - עֲזֹב אוֹתִי לָמוּת
אֲבָל טָעִיתִי
כִּי זֶה אוֹמֵר
יֵשׁ לִי מַסְפִּיק
וְזֶה לַאֲמִתּוֹ שֶׁל דָּבָר נָכוֹן
אֲבָל מָחָר
אֶקְנֶה לִי זוּג נַעֲלַיִם
חֲדָשׁות
וּמַקְסִימוּת.

יעקב אלג׳ם

״לחם אין לי – חזון יש לי״

על דוד בן–גוריון

אָף נִשְׁרִי חַד כְּתַעַר
מוֹשֵׁךְ עֵינֵי פִּלְדָה לָשֵׁאת גְּבִין פֶּחָם עָבוֹת
בְּמוֹרַד מֵצַח נָחוּשׁ
לָמַדְתִּי לְשַׁרְטֵט אֶת פְּרוֹפִיל דְּיוֹקָנְךָ:
הָחֵל מֵרַעֲמַת שַׂרְעַפִּים לְבָנָה מֵעַל לַפַּדַּחַת
וְהַמְשֵׁךְ בִּשְׂפָתַיִם כְּווּצוֹת אֵשׁ - כָּךְ
גִּלַּפְתָּ אֶת שְׂפָתְךָ, שֶׁתְּעַצֵּב גּוֹרָלוֹת עַם
עָיֵף מִסַּעַר וּמִקֶּטֶל;
וַאֲנִי אָז נַעַר סָבוּךְ בְּזֵעַת בְּתוּלַי
מִתְבַּגֵּר קָשׁוֹת, דָּחוּס בְּתוֹךְ עַצְמִי
אָמְנָם בְּלִי קֶשֶׁב שָׁמַעְתִּי אֶת קוֹלְךָ
וּדְבָרֶיךָ חָצְבוּ בִּי תְּהִלּוֹת.

וּמִשֶּׁהִקְשַׁבְתִּי - נִרְעַד הַנַּעַר
וּכְבָר לֹא נִדַּף, עֵת יָדִי הָפְכָה עִפָּרוֹן
לְקַוֵּי הַמִּתְאָר שֶׁל סַנְטֵרְךָ - אוֹתוֹ נָשָׂאתָ בְּגָאוֹן,
סַנְטֵר בּוֹ פִּלַּחְתָּ קוֹרוֹת הָעִתִּים
כְּדַחְפּוֹר הַמְשַׁחְרֵר קַרְקָע שֶׁתָּנִיב עֲתִידִים,
כְּדַחְפּוֹר הַמְכַסֶּה בּוֹלְעָנִי הוֹוֶה
הָיִיתָ דֶּלֶק לִמְנוֹף הַהִיסְטוֹרְיָה
שֶׁל עַם הַחוֹזֵר לְהַכּוֹת שֶׁרָשִׁים.
מִי רָאָה נָבִיא עוֹמֵד עַל הָרֹאשׁ?
מִי רָאָה אַגָּדָה נוֹדַעַת שׂוֹחָה בַּבְּרֵכָה?
רָחוֹק מֵהָעַיִן קָרוֹב לַלֵּב - רוּחֲךָ הָיְתָה מְרַחֶפֶת

לְתוֹך יוֹמְיוֹמֵנוּ הַלֹּא מְלַבְלֵב.

מִי יָכֹל הָיָה לְנַחֵשׁ שֶׁהָיִיתָ מֶשֶׁא הַהַעֲרָצָה שֶׁל נַעֲרָתִי?
הִיא שֶׁיָּשְׁבָה לְצִדְּךָ, כִּנְצִיגַת נֹעַר, עַל בָּמַת הַתְּנוּעָה וּבִדְחִילוּ
הִגִּישָׁה לְךָ סִפְרָךָ וְחָתַמְתָּ עָלָיו, בְּחִבָּה וּבְאַהֲבָה.
מִי יָכֹל הָיָה לָדַעַת שֶׁאֶהֱפֹּךְ לִבְחִיר לִבָּהּ שֶׁל נַעֲרָתִי
עֵת רָאַתָּה אֶת דְּיוֹקָנְךָ נִשְׁקָף מֵעַל הַדַּף הַדַּל בְּמַחְבַּרְתִּי.

ד. בֶּן גּוּרְיוֹן – אַתָּה מֵאָז תַּצְלוּם עֲנָקִי עַל כֹּתֶל חַדְרֵנוּ.
מִשְּׁנַת 1886 עַד 1973. "בֶּן אָדָם לֹא יָכֹל לְשַׁנּוֹת אֶת מְקוֹם הֻלַּדְתּוֹ –
אָמַרְתָּ. "אַךְ הוּא לֹא מֻכְרָח לָמוּת בְּאוֹתוֹ הַמָּקוֹם";
"כַּמּוּת מוּל אֵיכוּת– זוֹ מַהוּת יִשְׂרָאֵל". וְעוֹד אָמַרְתָּ
"אִם כָּל הָאידֵאָלִים בָּעוֹלָם עַל כַּף אַחַת וְקִיּוּם יִשְׂרָאֵל בַּשְּׁנִיָּה
– אֶבְחַר בַּשְּׁנִיָּה, וּבַנֶּגֶב יִבָּחֵן הָעָם וּבַנֶּגֶב תִּבָּחֵן מְדִינָתוֹ".
בֶּן–גּוּרְיוֹן – תַּצְלוּמְךָ עַל קִיר בֵּיתֵנוּ מְחֹרָץ קְמָטִים שֶׁל זְמַן
עוֹמֵד בַּמָּקוֹם בּוֹ מַבָּטְךָ נִשָּׂא, יָרוּי אֶל הֶעָתִיד.
אֲנִי רוֹאֶה אֶת עֵינֶיךָ הַחוֹלְמוֹת – מְפֻכָּחוֹת,
כְּשֶׁל עֵינֵי חָכָם זָקֵן וְאֶת יָדֶיךָ שְׁלוּבוֹת וּמְכַסּוֹת עַל פִּיךָ
כְּאוֹמְרוֹת– "עַד כֹּה דִּבַּרְתִּי אֶל הָעָם.
"עַכְשָׁו דַּבֵּר אַתָּה וְגַם אַתָּה וְאַתָּה, אָדָם".

ד. בֶּן גּוּרְיוֹן – רַק אֶת זֶרֶת יַד יָמִין אַתָּה מֵנִיף
בְּהַתְרָסָה אֶל עָל:
"עַם שֶׁאֵינֶנּוּ מַאֲמִין בְּנִסִּים –אֵינֶנּוּ עַם רֵאָלִי".

עַכְשָׁו, כְּשֶׁאַתָּה צוֹפֶה עָלֵינוּ מִלְּמַעְלָה –
אוּלַי גַּם שָׁם תָּנִיף אֵלָיו אֵיזוֹ אֶצְבַּע מְבֹרֶכֶת?
שֶׁיִּשְׁלַח לָנוּ יוֹנַת מַזָּל; דַּבֵּר אִתּוֹ, מָה אִכְפַּת לְךָ?
יוֹנָה צְחוֹרָה בְּבַקָּשָׁה – רַק בְּלִי נוֹצוֹת טְבוּלוֹת בְּזֶפֶת.

גֻּוֹבֶה ממנה?

מלכה בן–פשט

היוצר, הנמען והמבקר

על הספר *קריקטורה, פרשנות וביקורת*, מאת איתן מכטר ואביטל מאיה מכטר

חיבור ספר על אודות הקריקטורה ועל הגישות לפירושה עשוי להקביל לאצירת תערוכה המציגה קריקטורות. זאת, מן הטעם העיקרי של ניתוק הקריקטורה מן ההקשר הנעוץ במהות קיומה התקשורתי - העיתון, המגזין או לפעמים הרחוב. בתערוכת קריקטורות, מובן כי המעשה האוצרותי של כינון התצוגה משמש ככלי פרשני לא מבוטל: הארגון בחלל, ההקשרים בין הפריטים, ההסברים הכתובים, כל אלה רוקמים פרשנות לכדי סיפור חדש המוגש לטובת הצופים, הנמענים החדשים. על פי רוב, מרחב הספר - הפיסי (הקודקס והממד העיצובי בו) והמנטלי (המבנה, התוכן, הסגנון והרוח) נתפס פחות ככלי פרשני מתערב, נוסף על הכלים הפרשניים המוצהרים או המומלצים בו. במקרה של הספר הנדון, *קריקטורה, פרשנות וביקורת* ההקבלה בין ספר לתערוכה על בסיס זה של הפקעה מדיומלית, או העברת מושאי הכתיבה או התצוגה מעוגן פעולתם או זמנם המקורי אל מרחבי הפרשנות הסטרילייים והנגשתם לנמענים חדשים, בולטת במיוחד, לטוב ולרע.

מחקרם של איתן ומאיה מכטר[2] על עיצובן של קריקטורות מקומיות ודרכי הבנתן מגלם את הקשר הפרודוקטיבי, גם אם הבלתי ישיר, בין מוזיאון פעיל לבין אקדמיה, ובין מחקר לבין אקדמיה בפעולה. פעילות המוזיאון הישראלי לקריקטורה וקומיקס, שנפתח בחולון בשנת 2007, מהווה כר פורה ובעל חשיבות למחקר על אודות העיצוב המקומי בהקשרו התרבותי. במוזיאון אצור ארכיון עשיר, הכולל אוספים ותרומות של היוצרים המקומיים בסוגות הקריקטורה והקומיקס הפעילים מאז שנות השלושים של המאה העשרים. כן מתקיימות בו תערוכות היסטוריות הדנות בתולדות הקומיקס והקריקטורה מתקופת היישוב ועד ימינו. על רקע זה, ספרם של איתן מכטר ואביטל מאיה מכטר, מציע ניתוח פרשני סמיוטי של קריקטורות אשר פורסמו בעיתונות העברית והישראלית בין השנים 1929–1965. במחקרם, בונים המחברים שיח ביקורתי אקדמי המכוון לגלות באמצעות הממד הפרשני של הקריקטורה את סוגי השיח החברתי והפוליטי באותן שנות בנייה ומיצוב האתוס הציוני.

הספר חובר גם על בסיס עשרות שנים של הפצה ושימור קריקטורות באמצעות פרסום מספר לא מבוטל של אלבומים שיצאו לאור מאמצע שנות הארבעים של המאה העשרים, תחת שמות היוצרים הבולטים: יהושע אדרי, יוסף בס, נחום גוטמן, שמואל כץ, קריאל גרדוש (דוש) ואריה נבון. ולאחרונה בשנת 2012 אף פורסם בראש השנה אלבום קריקטורות כפרויקט של עיתון הארץ: *52 שנות קריקטורה יומית*, מחווה ל*'מאיירי הארץ לדורותיו: יוסף בס, זאב (יעקב פרקש), שמעון צבר, דודו גבע, דניאלה לונדון-*

[2] איתן מכטר ואביטל מאיה מכטר, *קריקטורה, פרשנות וביקורת*, הוצאת רסלינג, 247 עמ'.

דקל, ערן וולקובסקי ועמוס בידדמן" (מתוך דברי הקדמה של העורך: אלוף בן). אותם אלבומים, יש לומר, כבר שימשו בגדר אכסניה חדשה לקריקטורות, אליה הועתקו וקובצו מכור מחצבתן המקורי. נוסף על כך, ניתן להצביע על תופעה של אספנות קריקטורות מקומיות ואף על שימוש בהן כאמצעי הסברה ומשאב ייצוגי.

על קריקטורות כנשק במערכה התקשורתית - מול קריקטורות בעיתונות העולמית והערבית, מעיד דן פתיר, איש תקשורת ודיפלומט, אספן ומומחה לקריקטורות ומיוזמיו של מוזיאון הקריקטורה והקומיקס בחולון. בריאיון שנתן לאלי אשד ביטא זאת בזו הלשון: *"...שהקהל הרחב יבין איזה חשיבות תקשורתית הסברתית אמנותית היסטורית יש לאמנות הקריקטורה"*. ואכן, באופן שהקריקטורה הפוליטית חברתית התגבשה במהלך ההיסטוריה המערבית לכדי ביטוי חזותי של דעה, השקפה, תגובה או ביקורת, מחאה או תעמולה ובדרך שנועדה למשוך את תשומת לב הנמענים לתופעה או בעיה, מזווית ההתבוננות של היוצר, או מטעם ואל מול הקריקטורה, היא ללא עוררין נכס תרבות יקר, מכרה זהב ללמידה על תפיסות אודות אירועים היסטוריים, תופעות חברתיות, עמדות פוליטיות, על דרכי ביקורת ואופני פרשנות ועל הבנת המציאות.

רקע עשיר זה של אלבומי קריקטורות, אספנות ומוזיאון ייעודי מלמד על תודעה מקומית מפותחת לשמירת ערכן של הקריקטורות כנכסי תרבות חזותית. עם זאת, הוא גם מעיד על מיעוט מחקרי עומק עיוניים אודותיהן. מכאן שראוי ודאי לברך על הוצאת ספר מחקר ועיון כמו ספר זה של בני הזוג מכטר. הספר כולל שני חיבורים. חלק הארי שבו (203 עמודים מתוך 247) מוקדש לניתוח פרשני של קריקטורות שהופיעו בעיתונות המקומית בין השנים 1929–1965. חלקו השני הקצר, אך הלא פחות חשוב, הוא דיון בהערכה וביקורת של יצירות חזותיות באקדמיה: "ביקורת עבודות כשיח פרשני".

ד"ר איתן מכטר ושער הספר *קריקטורה, פרשנות וביקורת*

ניתן להעריך את החיבור השני כתרומה למאסטרים המכשירים ולסטודנטים המתכשרים, תרומה הנושאת פוטנציאל להרחבה ולהעלאה של רמת השיח והדיאלוג של ביקורת עבודות, הנהוגות באקדמיה כחלק מתהליכי הלימוד.

שלושה מטענים עיקריים

חשיבותו של הספר בכללותו מעוגנת גם במטען הכבד של מושאו: **הקריקטורה**. מילה זו צמחה מן הפועל הלטיני "קריקרה" (caricare) - כלומר, להטעין, להעמיס או לשאת (מטען). המילה, על פי המילון הצרפתי - Le petit robert נמצאת בשימוש משנת 1740 במובן של ציורים סאטיריים המעוצבים על דרך ההגזמה. בהשאלה, ניתן לומר כי המחקר הפרשני בחלק המוקדש לקריקטורות, אכן טעון בשלושה מטענים עיקריים המזמנים דיון פורה ולעיתים, אף ויכוח.

ראשית, נקודת המוצא של הספר מבקשת לחדש במהותה של הקריקטורה על ידי מיצובה כמעשה אמנות או אף כישות אמנותית. נקודה זו מוצהרת בפתח הדבר: *"אל הקריקטורה אפשר לחבוד מהעשייה העובדתית וללמד באמצעותה את קורות העם והחברה, אבל אפשר גם לקרוא אותה כשירה של הרוח, שהאמנות היא דרך הביטוי היחידה שלה"* (עמ' 13). דברים אלה נשענים על תפישת המחקר ההיסטורי של היסטוריון האמנות, בן המאה ה-19, יעקב בורקהארט, המעמיד בגישתו הרומנטית את כתיבת ההיסטוריה כבניית סיפור פרשני הנובע מדמיונו המוכשר של ההיסטוריון ולא על בסיס בלעדי של עובדות, תעודות ומסמכים.

שנית, בעקבות נקודת המוצא הזאת, נדונה באופן נרחב מהותם וחשיבותם של הכלים הפרשניים הסמיוטיים והגישות התיאורטיות הראויות או המתאימות לשמש כבסיס לפרשנות וביקורת של קריקטורות כצורות ביטוי חזותיות הטעונות בהיותן פרשניות כשלעצמן - פרשניות של מצב, אירוע, דמויות ויחסים במרחב החברתי והפוליטי, כמו שנאמר: *"הקריקטורה היא כבואה של זרמי תודעה חברתיים עמוסי פחדים וכמיהות קולקטיביות, ודרך מערכות הסימון שלהן אפשר לחלץ מהן את אבני הבניין של הנפש הישראלית המתהווה"*. (עמ' 36).

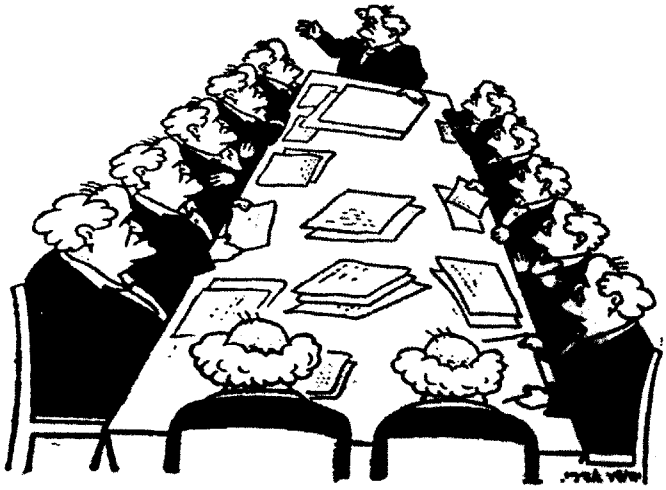
דיון זה, באופני הפרשנות מנותב במשקל כובד לתיאוריות פוסט-מודרניות מבית היוצר הפוסט סטרוקטורלי של אומברטו אקו וז'ק דרידה ובמידה רבה של רולאן בארת' ("מות המחבר"), המעניקות את כוח המשמעות לשפה ולמדיום על חשבון המוען והנמען. ראיית העולם הפוסט-סטרוקטורליסטית משמשת את המחברים בעיקר כאמצעי הוכחה לתפיסת המוצא, כלומר למיצוב הקריקטורות כמעשה אמנות.

שלישית, עם המטענים הקודמים, המחקר עדיין טעון בזרקור משדה התקשורת החזותית, זה המאיר את הקריקטורות שפורסמו בעיתונות העברית והישראלית בין השנים 1965-1929. הפרשנות מובילה להקשרים הפוליטיים של הזמן ומגלה פינות פחות מוכרות בשיח החברתי והפוליטי של אותן שנים, שיח של מחלוקות ואף מאבקים ביחס להבניה ולמיצוב האתוס הציוני, מהצד הסוציאליסטי השליט ומהצד הרוויזיוניסטי הנאבק על קולו ושניהם, ביחס לתפיסת האויב הערבי ולתפיסת העולם כאויב. על פי מדגם הקריקטורות המפורשות, יכול הקורא להתרשם כיצד, "הנפש הישראלית" נולדה מסוכסכת בתוך הסכסוך. מכאן גם עולה הפרדוקס המובנה של הקריקטורה, המוזכר כחוט השני לאורך כל החיבור הראשון: הקריקטורה מסמנת הן את הרגע והן את הנצח, הן את הפרטיקולארי והן את

האוניברסלי; כ"ראי עקום" היא מעוותת כדי לחשוף אמת; הקריקטורה גם מפרקת מיתוסים שהיא מאתרת אצל קורבנותיה וגם מייצרת מיתוסים משל עצמה. למשל, בעזרת קיבוע חזותי של "סימני לוואי", כדוגמת דמותו של שרוליק שהועצמה לדרגת גיבור על המקפל בחובו דמות ייצוגית וישות ריבונית כאחד.

הפרדוקסים המובנים בקריקטורה, המועלים על ידי המחברים על נס כביטוי למורכבותה ולממד האמנות שבה, יכולים גם להוביל למחשבה המקבילה את מאפיין הפרדוקס בקריקטורה למאפיין דומה במדיה העכשווית; המדיה המכפיפה את תפישת המציאות של הנמען באמצעות פילטר או דרכי מעבר שדרכם הוא מנותב, לחוות את המציאות, תוך מתן אשליית חופש הבחירה, כביכול ריבוי אינסופי של נתיבי תפיסת המציאות; הנמען מובל לשכון בה כבתוך עולם אלטרנטיבי, סימולקרי במובן של בודריאר.

עולה השאלה, האם הממד התקשורתי המניפולטיבי תואם את תפישת האמנות של היידגר, העומדת בבסיס טענת המוצא המתייגת את הקריקטורה כמעשה והווית אמנות? "*...כוח 'מעורר עולם' שאינו קשור לממד אסתטי או אידיאולוגי: מדובר במטפיזיקה שמעלה את השאלה מדוע בכלל מה שהווה הוא שהינו?*" (עמ' 111) וכיצד ניתן להבין את רעיון המפתח הבא המוצג במסגרת הפרק הפותח, "סוד קסמה של הקריקטורה": "*...הקריקטורה היא כיצירת אמנות המקופלת בתוך נייר עיתון. וככל יצירת אמנות טובה היא מצליחה להתרומם מעל לזמנה ולהעיד על סגולתה. (עמ' 16)* האם המרחב הרעיוני התקף מעבר לזמן נתון מעיד על הזיקה לממד האוטונומי של האמנות במובן של היידיגר או על תעלולי ההיסטוריה המזמנת מצבים חוזרים ומתמשכים באופן המתקף את הרלוונטיות שלהם לאורך זמן? כך או כך, אין זה מעלה ולא מוריד מטבעו המורכב של מדיום הקריקטורה ומאפשרויות התחכום הרטורי שמזמנים לו כליו החזותיים. ואכן, כמעט מחציתו של החיבור הראשון מוקדש לאפיון המדיום



ראש הממשלה: ההחלטה התקבלה פה אחד. קריקטורה של יהושע אדרי, 1957

ולבחינת האמצעים העומדים לרשותו. בחינה זו מתרכזת בעיקר באמצעים, תחבולות ואסטרטגיות מבית היוצר הסטרוקטורליסטי, העומדים בבחינת קריטריונים לניתוח בתהליך הפרשנות. בין אם הוא נתפס כסופי (מתכנס למשמעות) או כ"מתגלגל" (מתמשך ל"*תהליך שאינו מסתיים לעולם*"), עומדת לרשות הקורא רשימה נכבדה של תבחינים: *התקה, עודפות, דיאלקטיקה, אנימליזציה, שינוי קנה המידה, קומפוזיציה ודה-פוזיציה, יחסי המרה, איקוניזציה, ניבוי, ריבוי הקשרים, מוטציה, נרטיב ואפיון הדמויות* (מעמ' 41 ועד עמ' 82).

הצגת התבחינים הללו מסמנת בספר את תחילת ההדגמה מתוך המאגר העשיר של קריקטורות התקופה הנבחרת. בכך ייצרו המחברים הליך כפול של בדיקת תבחינים ידועים מעולם האנליזה הסטרוקטורליסטי, על מדיום הקריקטורה בכלל ועל קריקטורות מן המאגר הנדון בפרט. במקביל נעשה ניסיון, מוצלח למדי, לטפל בתבחינים כאילו נולדו מתוך הדוגמאות. הדבר בא לידי ביטוי בוירטואוזיות לשונית הממזגת את הדיבור על התבחין בהדגמתו: "*העומס והעודפות שדובר בהם קודם כוללים גם את קיצוד תולדות הזמן, ומייצגים אלפיים שנות גלות המגולמות בדמותו של הקשיש היושב על ברכי שרוליק ובכך מזמן דיון מעמיק בהיסטוריוסופיה של העם היהודי ובצדקת הדרך הציונית אל מול זו של הרצף היהודי הגלותי.*" (עמ' 44) המעבר מדיבור על תבחין העודפות להדגמתו בקריקטורה של דוש, "אבא, אתה צריך להבין..." מנוסח באופן זורם, מבלי להפנות למספר האיור המוצג מעל לטקסט זה בראש העמוד.

למרבה הצער, צורך ההפניה אינו מתייתר כאשר האיור מופיע בעמוד הקודם להתייחסות או בעמוד שלאחריה. העריכה הגרפית המרושלת של הספר, הזרועה בחללים ריקים ללא סיבה נראית לעין, אכן פוגמת בממד האוצרותי החשוב שלו. ניתן להוסיף לכך גם את הממדים הזעירים מדי של האיורים עצמם, הגורעים מחוויית הקורא ומפריעים לו בדרך "הפרשנות האין סופית" שהועידו לו המחברים.

ניתוק היצירה מהיוצר ומהפרשן

לאחר הסטרוקטורליזם מופיעים באופן אורגני שני פרקים על הגישות הפרשניות המרכזיות לחיבור: "*המוען, הנמען והטקסט: המבט הפוסט סטרוקטורליסטי*" ו"*הקריקטורה כאופן "היות" וכמקום לשכון בו: מבט היידגריאני*".

מלאכת ההדגמה בפרקים אלה יוצאת מהתפיסות הפרשניות הנגזרות מהפילוסופיה הפוסט סטרוקטורליסטית של אומברטו אקו וז'אק דרידה ומתפיסת האמנות של מרטין היידגר, מי שנתפס כמקור משפיע על רעיונות פוסט-מודרניים. על כולם מרחף רעיון ניתוק היצירה מכוונותיהם הסופיות של היוצר והפרשן והמשמעויות הפתוחות, המטפיזיות הנוצרות מתוכה ומופצות ממנה בלבד. רעיונות אלה מפורקים ומפורטים ומולבשים-על ונרקמים במלאכת-מחשבת בתוך-וביחס לקריקטורות שנבחרו מהמאגר בקפידה.

מלאכת ההדגמה מדגישה את הסוגיות העקרוניות העל זמניות העולות מתוך הדוגמאות, על פני המשמעות הזמנית האירועית שבהן. למשל, סוגיית הזהות, או היחס בין יהדות וציונות המגמדת את חשיבות אירוע הרכבת הקואליציה בקריקטורה של יוסף בס,"הקואליציה הקטנה..." (עמ' 90). המחברים מצליחים לנטוע בקורא את התחושה כי ניתן ואף צריך להחיל אותם תפיסות והליכים

פרשניים על כל קריקטורה באשר היא קריקטורה. ועם זאת, לא נעלמת תחושת ההחמצה כי בדרך הסלולה לנשגב ולעקרוני האינסופי, מובלע היומיום האנסידנטלי, ההיסטורי והפוליטי המיוזע, המסמן את סימן המקור של נקודה ספציפית בזמן ובמקום, בעיתון או ברחוב.

הפרק העוקב מדגים את מהותה של הקריקטורה בתפיסת המחברים כ*"מכשיר כינון הרוח העברית המתחדשת"* וזאת, כהמשך להצגת *"עמדתו של היידגר ביחס לתפקידה של האמנות כפי שהוצגה עד כה." (עמ' 131)* הפרק עוסק בקריקטורות מהשנים של ערב מלחמת העולם השנייה ושל עיצומה, המבטאים בעיקר פליטות ונרדפות של יהודים וחסימת נתיבי בריחתם. בניגוד לפרקים הקודמים ואלה שיבואו לאחריו, נקודת המוצא בפרק זה היא הקריקטורות ולא התפיסות הפרשניות המודגמות על ידיהן. מבחינה זו פרק זה יוצר מעט נתק ברצף הפרקים הבאים החוזרים להתמקד בתפיסות פרשניות, על פי רות לורנד, באמצעות בירור היחס בין פרשנות להבנה, בארת', באמצעות *מות המחבר* ודרידה באמצעות האירוניה בזיקתה לדה-קונסטרוקציה ולדרך הפרשנות הפוסט-מודרנית.

רעיונות פרשניים אלה מקבלים את מקומם גם בחיבור השני, בו מעלים המחברים ביקורת על מודל ההתקבלות של חיים נגיד המובנה וה"פוזיטיביסטי" להערכתם.[3] הם מציבים מולו את "הדגם הפרשני" המאפשר קריאה רבת פנים. הוויכוח הוא על האפשרות והצורך בהליך קפדני של קידוד המוביל בהכרח למשמעות אמיתית הכוללת את יסודות כוונת היוצר, לבין הגישה הפוסט-סטרוקטורליסטית המתעלמת או המגמדת את מקומו של היוצר ומעמידה את העבודה כישות בעלת רצון משלה המתפתחת עם השיח הנוצר עם מפרשיה - מעבר ליוצרה ומעבר למקום ולזמן שבו נוצרה.

הרעיון מושתת על תפיסתו של תומס מיטשל המנוסח בספרו, *מה התמונות רוצות: חייהם ואהבותיהם של דימויים*.[4] ההדגמה לכך, בניסוח פרשני סוחף, מיושמת על דמותו המפוזרת ברחובות תל-אביב של אמן הרחוב האנונימי, klone. כיצד גישה זו רלוונטית לשיח הביקורתי הננקט בביקורת עבודות עיצוב ואמנות?

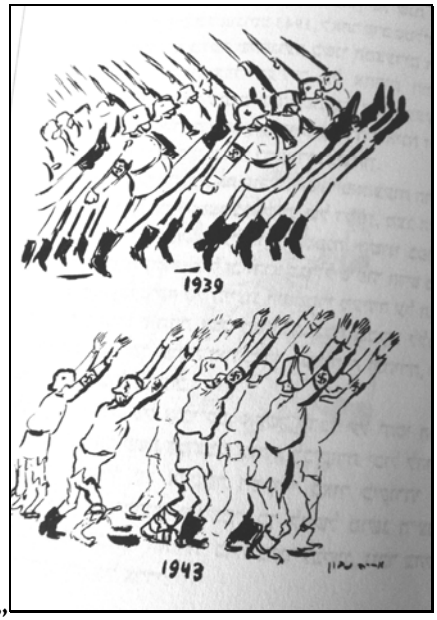
הפרק השני בחיבור זה דן ב"סובייקטיביות, הקשר והפרדוקס ההרמנויטי" וקושר את הגישה הפתוחה - הספירלית לתהליך הלימודי המכיר באינסופיות תהליכי היצירה ובריבוי ההצעות. יתר על כן, מוצע כי הסטודנט עצמו ילמד לבקר את עבודתו ובכך יתנתק בעצמו כיוצר העבודה וינטרל בכך את כוונותיו המקוריות. כמו כן, המחברים מנתקים את ממד השיפוט מהביקורת בכך שאינם רואים בו ממד הכרחי או קונסטרוקטיבי כאסטרטגיה פדגוגית המפעילה את תהליך הלימוד או התפתחות היוצר. במובן הזה, העמדת הרצוי בביקורת עבודות עיצוב ואמנות, מול המודל הפרשני "הארכיטקטוני" של נגיד "ביקורת, הערכה, שיפוט", מתקיימת בשתי זירות שונות. ועם זאת, נראה כי תהליך הלימוד ופיתוח היצירה במוסד הביקורת באקדמיה אינו יכול לוותר על ממד הקידוד, ההערכה והשיפוט, הן כחלק מהניסיון לחשוף את המהות האותנטית החבויה בעבודה המוצעת, בין אם בשדה האמנות או העיצוב, והן כחלק מעמדת האקדמיה באשר היא כזו, המפיצה את הבשורה הפוסט מודרנית אך מושתתת על יסודות המודרניזם הפוזיטיביסטי.

---

[3] נגיד, ח', 2002, "ביקורת הערכה, שיפוט - שלושה דגמים של התקבלות", *קלעים* 1 (2002): 1-18.

[4] Mitchell, W. J. T. (2005). *What Do Pictures Want? The lives and loves of images.* Chicago, IL: U of Chicago Press

ואמנם הכורח בהתחשבות בסובייקט היוצר העומד מול גוורדיית המבקרים באקדמיה עומד לעיני המחברים בפרק הרביעי: "קריטריונים לביקורת: לחדד את הטשטוש". ממד הסובייקט קורא למבקרים לנהוג ברגישות הנאותה אך גם משמש בסיס לביקורת מרובת הפנים, המושתתת על הסובייקטיביות המנומקת של המבקר. שכן: *"המהלך הסובייקטיבי אינו יכול לקוות לפגוש התבוננות אחידה"*. (עמ' 219) בהמשך, מעמידים המחברים סוגיות העולות ביחס לתפקיד האקדמיה, במיוחד לגבי לימודי העיצוב: סוגיות שבין החופש האקדמי לצורך בהכשרה מקצועית של הסטודנטים להשתלבותם בשוק. בנקודה זו, מתריעים המחברים מפני התערבות התעשייה והשתלטות התפיסה השיווקית המאיימת על *"ההתבוננות האמנותית הנסמכת על "מעבדה יוצרת"* הראויה לאקדמיה. הם מגייסים בכך את מושג "חרושת התרבות" שנטבעה על ידי אסכולת פרנקפורט בהקשר ליצירת האמנות כסחורה המאבדת את האוטונומיות שלה.



"

אריה נבון, 1943, בחזית ובעורף

במשפט המסכם של פרק זה: *"על האקדמיה לשרת את האמנות בכלל ואת האמנות השימושית (עיצוב) בפרט ולטפחם כיסודות אוטונומיים ומובחנים משוק הסחורות"* - אינם מובאים בחשבון שני דברים: האחד, האמנות השימושית (העיצוב), המוצגת בשלושים השנה האחרונות בגלריות לעיצוב, זו מהסוג הקונספטואלי, האחד במינו (One off) הבוחן את עצמו בטשטוש הגבולות בין שדות העיצוב והאמנות, משועבדת לקפיטליזם של הממסד האמנותי לא פחות מאשר הסחורה המיוצרת בתעשייה; הדבר השני, הוא עצם השימוש באסכולת פרנקפורט - המייצגת המובהקת של הביקורת המודרניסטית שהתפתחה לאחר מלחמת העולם השנייה, המחלישה את תפיסות הביקורת השואבות מהרעיונות הפוסטמודרנים. בכך, גם ההמלצה בפרק הבא, לבנות את הדיון הביקורתי על פרמטרים המוצגים בערכים השונים שלהם

ביחס לעבודה, לייעודה ולמהותה, מעומתת שלא בצדק עם תפיסת ה"טוטל דזיין" (total design) כתפיסה שאבד עליה הכלח בשנות האלפיים.

תפיסת זו, דווקא מייצגת את ההליך המקצועי האחראי המביא בחשבון את מכלול הצרכים והתנאים שצריכים לעמוד לנגד המעצבים בפיתוח מוצר. תפיסה זו מחזקת את תפקיד המעצבים כאחראים חברתית וסביבתית. לכן, גם השימוש במושג "היצירה" בהקשר להצעות הסטודנטים מניח עבודה גמורה שאינה מוצגת לביקורת בקונטקסט התהליכי "המעבדתי" של הלימודים.

חשיבות השיח הביקורתי

לאור האמור, יש חשיבות לשיח הביקורתי המבנה את העבודה, רעיון העובר כחוט השני בחיבור זה. בשדה העיצוב, שם עובדים בדרך כלל בצוותים או בקבוצות מחקר - יש גם לא מעט דוגמאות של אמנים העובדים כקבוצות - הממד הקונסטרוקטיבי המפתח של ביקורת העמיתים - באקדמיה כמו בחיים המקצועיים, הוא אמנם חשוב, ועמו הגורם המבנה של היוצרים המבקרים אינו פחות חשוב ממושא הביקורת הנהנה מחיים משלו.

המבנה המעט בלתי יציב לקראת סוף החיבור הראשון מלמד על שיח של שניות וסתירה המאפיין את סגנון האוצרות של הספר כולו, הכולל גם את החיבור השני. שניות זו מתבטאת בשיח המערב ערכי מודרניזם בפוסט מודרניזם, כמו, ערכים של היררכיה ושיפוט (משפט החוזר על עצמו לאורך הספר: *"קריקטורה/יצירה/ביקורת טוכה היא..."*) עם הדגשת ערכים של ריבוי משמעויות הפוכות וסותרות ואינסופיות (*"תהליך פרשנות שאינו מסתיים לעולם"*); כמו כן, לצד הקפדה על מודל מרובה תבחינים מבית היוצר הסטרוקטורליסטי בחיבור הראשון וסט של לא פחות מעשרים קריטריונים ברורים וחדים בחיבור השני (קריטריונים, כגון *עושר תיאורי, שיטתיות בתיאור, קריטריונים מוצהרים, קביעת ערכים לקריטריונים, זיהוי עוצמות וחולשות* ועוד ועוד - בעמ'243-231), המומלצים לשימוש בביקורת עבודות עיצוב ואמנות באקדמיות, לצד אלה מודגשת ההכרה כי לא ניתן להגיע לדגם התקבלות מוסכם וכי לעבודה הכוח להתוות שיח ביקורתי במקביל לאופן שבו השיח הביקורתי יוליך את העבודה. המתח בין הממד הדידקטי לבלתי צפוי והפתוח אמור לשרת את תהליך הלמידה. כחלק מתפיסה דיאלקטית עד דיכוטומית, מודגש תהליך האינטראקציה בין המבקרים ליצירה ובין כוחה של היצירה *"לעודד מחשבה חדשה שטרם נחשבה"*.

השניות הזו איננה מוסתרת ואף מוצגת כשיח של ניגודים המשרת את תפיסת המהות של הקריקטורה כמדיום חזותי ספוג בפרדוקס. מודעות זו מוצגת כהצהרת פתיחה וכלייט-מוטיב המעניק את אורו לאורך הספר כולו. *"היכולת של הרטוריקה החזותית לפעול בתוך הזמן ומחוצה לו היא המאפשרת לחלץ את היצירה מהעיתונות אל האמנות מהתקשורת הכתובה אל המוזיאון. המתח בין הפרטיקולרי - במונחי זמן ומקום - לאוניברסלי מעניק לקריקטורה את מעמדה כמכשיר הדמיה יעיל לרוח התקופה ולאופני הקריאה במרחבי זמן רחוקים יותר."* (עמ' 18) להצהרה כזאת המרחפת ברוחה כנותנת תוקף לתפיסת הביקורת כשיח פרשני, קשה להתנגד. היא משמשת היטב כעמדת כיסוי לכל הרפתקאות המסע המרתקות הנכונות לקורא. אפריל, 2014

מלכה נתנזון

ובחרת בחיים

על *הולדת תמוז*, ספר שיריה השביעי של אורה עשהאל

הולדת תמוז[1] הוא שיר הלל לחיים וליקום, כשלליבידו תפקיד מרכזי בו, וגם למוות, כמנוף ומאיץ לחיים: "מְלַוָּה אוֹתִי / מַזְכִּירָה / שְׁכוֹל וְהִתְחַדְּשׁוּת בּוֹ זְמַנִּית / הָיָה עָלַי לִבְחֹר..." ("היה עליי לבחור" עמ' 161).

כמי ש"חוותה" את מות אמה בהיותה בת חודש ימים בלבד ועברה טלטלות רבות, ובין היתר, בית היתומים של ויצ"ו בתל-אביב, בית סבה וסבתה מצד אביה, ילדת חוץ בקיבוץ וברחובות תל-אביב, ובית סבה מצד אמה, נלחמה אורה כל חייה נגד טראומת הילדות שהותירה בה פצע פתוח, והוכיחה שוב ושוב, באילו תעצומות נפש ניחנה, ואיזה מאבק סטואי היא מנהלת, כדי לכסות, ולו במעט, פצע זה, ולהתפייס עם החיים. "לִכְשֶׁיִּתַּם זְמַן יַתְמוּתִי בְּכוֹכַב אֶרֶץ וְאֵצֵא / לְעוֹלָמוֹת אֲחֵרִים הַלּוּטִים בָּעֲרָפֶל הַמִּסְתּוֹרִי שֶׁל הַשִּׁכְחָה..."(מתוך "כחולים" עמ' 17), או: "אִשָּׁה שְׁקוּעָה בְּאָפֹר / הַחַיִּים מְמָאֲנִים לְחַיֵּךְ אֵלֶיהָ / כְּשֶׁהִיא מִתְכַּנֶּסֶת בְּגֵוָהּ הַנּוֹשֵׁם, / עוֹטָה תַּכְרִיכִים לְבָנִים./...יוֹתֵר וְיוֹתֵר הִיא מִתְכַּנֶּסֶת אֶל הָאַפֹּרִים וְהַשְּׁחֹרִים" ("אישה באפוריות מוכית" עמ' 25) ומנגד: "גָּנַזְתִּי נְבִיעַת דִּמְעָתִי בִּבְרֵכַת הַשַּׁלְוָה / ... מָחָר אֶתְעוֹרֵר בִּנְשִׁיקַת עַצְמִיּוּת חֲדָשָׁה / הִשְׁתַּקְפוּתִי תֵּחָשֵׁף בִּמְלוֹאָה, חֲזָקָה מִתָּמִיד." ["האישה הנמה" עמ' 20].

רגישותה של אורה אינה מצטמצמת בארבע אמות נשמתה, ויוצאת אל הזולת וכאביו : "כּוֹתֶבֶת שִׁירִים / עַל הַכְּאֵב שֶׁלָּהּ / גַּם עַל הַכְּאֵב שֶׁלֹּא שֶׁלָּהּ." ("האישה הסגולתית" עמ' 26), שהרי מי שחווה כאב כה עמוק, לא ייתכן שיהיה זר לכאבם של אחרים.

אבל לא רק כאב היא חשה כלפי הזולת, גם אמפתיה והכלה רבה, כתורמת וגם כנתרמת:

"לִגְמֹעַ שִׁקּוּיֵי אוֹרָהּ, לְכַרְסֵם צָהֹב, לְהִתְעַטֵּף - / אִשָּׁה בִּרְעוּתָהּ" ("ארמון השקיעה" עמ' 37). כמה יופי יש בביטוי זה, איזו יכולת נתינה וקבלה "להתעטף - / אישה ברעותה."

בחלק מן השירים המאכלסים קובץ זה, מועלה כוחו של ההיעדר, אבל גם כוחו של היש, שבמו ידיה יצרה, והאצילה על זולתה, כולל בלימודים גבוהים ומחקר בביולוגיה, בפיטופתולוגיה, בהוראת המדעים ובתקשורת, ויישומם בהוראה ובניהול הוראת המדעים בטלוויזיה החינוכית. עשהאל הינה מדענית בעלת תואר דוקטור בהוראת מדעים ותקשורת והשתלמות פוסט דוקטורט בהתמקדות באוריינות וחשיבה חזותית ובמטפורה. הדבר משתקף היטב בשירתה: "הַפְּרָכָה וּמֵטָפּוֹרָה - / חָתָן וְכַלָּה / בְּמִצְעָד הַחַיִּים/" ["עושה אהבה עם המהות", עמ' 175].

[1] אורה עשהאל, *הולדת תמוז*, הוצאת *ספרא*, 183 עמ'.

אורה עשהאל היא נצר למשפחת סופרים שקשרו את גורלם בארץ ישראל מאז העלייה הראשונה. סבתא-רבתא שלה, הסופרת הארצישראלית העברית הראשונה, נחמה פוחצ'בסקי (נפ"ש) היא ממייסדי ראשון-לציון ומראשונות אגודת הסופרים העברים. ספרה "במדרון" יצא בשנת 2004 בידי אורה עשהאל ויניב עצמון (משורר אף הוא). בנה של נפ"ש, עשהאל, היה משורר גנוז. שיריו, שנתגלו על ידי נכדתו אורה, כונסו ויצאו בספר "גחלת", ב-2012, אף הוא בעריכתם של אורה עשהאל ויניב עצמון, שהקימו את העמותה על שם נפ"ש ומיכל פוחצ'בסקי.

לנפ"ש השפעה רבה על עיצוב אישיותה הספרותית של המשוררת, כממשיכת דרכה ודרכם של אבותיה, והדבר ניכר היטב בשיריה.

הקובץ "הולדת תמוז", בנוי כולו על הפכים וקטבים: צבעי לבן, ורוד, צהוב, כתום וירוק מול שחור, המופיעים שוב ושוב לאורך הקובץ כולו, מצהלות שמחה מול כאב, שובע מול רעב (רעב בילדותה לאוכל, לאהבה, למגע אמפתי), זריחה מול שקיעה, פריחה מול קמילה, בנייה מול הרס, לידה מול מוות, בלייה מול התחדשות, חושך מול אור. אור, שאפילו אל חלומותיה מבליח, מתנפץ ונשבר "אוֹר וּמַרְאוֹת וּצְבָעִים / בָּהֶם מִשְׁתַּקֶּפֶת הַהֶאָרָה הַנִּכוֹנָה / שֶׁל מְצִיאוּת חַיִּים / שֶׁאֵין בָּם אַמַּת-מִדָּה / לְחֶסֶד / מִתַּת / הָרְאִיָּה." ("לראות אור ומראות" עמ' 46). זוהי ראיה הקולטת את כשף המראות, המונצחים על ידה כעין מצלמה, לצורך עיבודם והפיכתם למלאכת שיר. מתת חסד שנתברכה בה, הן כמתבוננת והן כיוצרת.

אורה הינה אשת העולם הגדול, אשר מאמריה המדעיים מתפרסמים בארץ ובעולם, והיא מטיילת קבועה בו. בשיריה מתוודע הקורא למקומות הרבים בהם ביקרה והותירו רישומם עליה. אשתקד הוציאה ספר שירה שהוא כולו שיר הלל ליפי נופיה של סין ואנשיה, עד כי דומה שנפשה

אורה עשהאל מציגה את ספרה החדש *הולדת תמוז*

המוקדמת באה משם. מקום נוסף שהשפיע עליה רגשית הוא אודסה. כאן מצטטת המשוררת שיר של ביאליק, וממנו היא יוצאת אל שירה: "וּבָה הִתְחַלְתִּי אֶת מַסָּעִי / בְּעִקְבוֹת / הַצִּפּוֹר הַשָּׁבָה מֵאַרְצוֹת הַחֹם / אֶל עֶרֶשׂ יְגוֹנִי./... סָבְתָא נפ"ש לוֹחֶשֶׁת לִי בַּשִּׁירִים / שֶׁהָיְתָה כָּאן, בְּאוֹדֶסָה, / עִם הַתִּינוֹק עֲשָׂהאֵל, לְהוֹתִירוֹ בַּחַיִּים, בְּאוֹתָם יָמִים עֲגוּנִים רְחוֹקִים. תִּשְׁאֲלִי, סָבְתָא נפ"ש לוֹחֶשֶׁת לִי: תִּשְׁאֲלִי, תְּחַפְּשִׂי בַּשִּׁירִים..." (השער: אודסה" עמ' 61). "וְצִוְּתָה לִי חַיִּים מֵהַמָּוֶת..." ("ההיו הדברים מעולם?" עמ' 62) (על הרצח בלבוב).

ולמרות הכול, הייתי מגדירה את אורה כמשוררת תל-אביבית. אורה ניחנה בטביעת עין משוררית חדה, ודומה שאין דבר נפקד ממנה. כל מקום ראוי לתשומת ליבה, כל מקום ראוי להבזק קולמוסה. מן השירים הרבים המוקדשים לתל-אביב, ערש ילדותה ובגרותה, על הכאב וההיפעמות המאפיינים אותה, ניכרים בעליל יחסה החם, רגישותה ואהבתה למקום שייסדו סביה, תרמו לו אביה והאיש שלצידה, ואליו היא חוזרת ובאה, כדי למצוא את עצמה מחדש, כשם שהיא באה אל כתביה של נפ"ש, לשאוב מהם כוחות.

למן ספריה המוקדמים, מה שבולט ביותר בשירתה - היא החושניות. אורה עושה אהבה עם העולם, עושה אהבה עם עצמה ועם האיש שלצידה, עושה אהבה עם הטבע ועם הקשת החודרת לחדרה עד כדי אקט של "הזדווגות" עמה: "בְּשַׁלְוָה קוֹרֶנֶת חֶרֶב גְּוָנִים מַזְמִינָה / לִרְכֹּב עָלֶיהָ, לְהִשְׁתַּחֵל בָּהּ, / לְשַׂחֵק אִתָּה מִשְׂחָק תָּמִים, / לְקַבְּלָהּ לְתוֹכִי כְּאִלּוּ הִיא / אֵיבָר חוֹדְרָנִי" ("כישוף" עמ' 44). ובעיקר עושה אהבה עם המילים והשפה, בה שליטתה וירטואוזית, כפי שעולה שוב ושוב מתוך שירי קובץ זה וקודמיו "יֵרַכַי וּזְרוֹעוֹתַי / עוֹטוֹת / מָגֵן מִפְּנֵי מִלִּים זָרוֹת. / אֲנִי עוֹשָׂה אַהֲבָה עִם / עֲבָרֵי הֶחָדָשׁ / שֶׁגּוּפִי בְּתוֹכוֹ." ("מחפשת" עמ' 14). "מִלִּים מַסְמִיקוֹת, / כְּשֶׁהִיא חוֹדֶרֶת בְּחָזְקָה. // זְרָעִים שֶׁנִּשְׁטְפוּ אֵלַי / נוֹבְטִים בִּשְׁקִיקָה / כְּשֶׁאֲנִי בָּאָה אַל תּוֹכִי / מְפַרְפֶּרֶת..." ("מגע" עמ' 15). מכאן יווכח הקורא איזה כוח מחייה ומפרה לליבידו, בחייה וביצירתה.

אורה מודעת לעצמה, ולנגזר על האישה שבתוכה, השבויה בדפוסים מקובעים של ילדים ומשפחה, ובאומץ רב היא יוצאת בהצהרה: "הָאִמָּהוּת הִיא חוֹר שָׁחֹר בּוֹלֵעַ עַצְמִיּוּת, / הַזּוּגִיּוּת הִיא חוֹר שָׁחֹר בּוֹלֵעַ אִישִׁיּוּת. / כָּךְ אָנוּ, בְּנוֹת חַוָּה, נִבְלָעוֹת בַּחוֹרִים הַשְּׁחֹרִים..." ["ללדת מחדש" עמ' 28]

ולא זו אף זו, פן נוסף זוכה להתייחסותה - הבדידות בתוך הזוגיות. לאחר שיג ושיח עם בן זוגה, כותבת המשוררת: "מוֹתִיר אוֹתִי עִם הַכִּרְסוּם שֶׁאֲנִי חָשָׁה בֶּחָזֶה,/... בַּיְדִיעָה שֶׁאֲנִי חַיֶּבֶת לַחֲווֹת אֶת הַבְּדִידוּת / בְּלֵב הַזּוּגִיּוּת הַמְּגוֹנֶנֶת." ["בלב הזוגיות" עמ' 34] כמה אמת יש בדברים אלה. ובשיר אחר: "הַאֶפְשָׁר שֶׁבַּדֶּרֶךְ אֶל מוֹתִי / אָחוּשׁ אֶת עַצְמִיּוּתִי, / בָּהּ הָיִיתִי אַךְ צֵלָע / אַחַת / מִגּוּפוֹ שֶׁל אָדָם?" ("צלע מגופו" עמ' 31). כשמנגד, את נשמתה היא מוצאת מחדש בכתובים "בְּעֵינַיִם עֲצוּמוֹת / מְחַפֶּשֶׂת בְּסִפְרִי / אֶת נִשְׁמָתִי, / שֶׁתָּבוֹא." ["מחפשת" עמ' 14]. לחלופיות הזמן, השפעתו והחותם שהוא משאיר על האדם: "וְשִׁעַת הַבְּרִיחָה הַיָּפָה לַנֶּפֶשׁ,/ מַחֲלִיקָה אֶת הַקְּמָטִים שֶׁצָּבַר בָּנוּ הַזְּמַן." ["בטרם שקיעה" עמ' 36], ניתן לראות בכך גם היבט נוסף, והיא התבונה הבאה עם הזמן, המאפשרת ראייה אחרת של הדברים, המביאה עמה חמלה ופיוס לנפש. כשהיא

מפויסת ונכונה לקבל את החיים הזורמים אליה מן הטבע, נכבש הקורא בשירה היפהפה "כישוף" (עמ' 44), המותיר אף בו, נימים מחסד הרגע.

על הקשת בחדרה היא כותבת: "...הִיא מַפְרָה בְּחֶלְקִיקִים / שֶׁל חֶסֶד, בַּחֲדִירָה שֶׁאֵין בָּהּ / זוּלַת הַתֹּם הַצִּבְעוֹנִי, / הַמִּכְשָׁף, שֶׁל אִשָּׁה / קוֹרֶנֶת נֹגַהּ / וְהַבְּטָחָה." [שם].

רבות מקדישה אורה למשפחתה, זו שבכאן וזו מן העבר, על שרשרת הדורות שבה היא "שׁוֹזֶרֶת חוּט שֶׁנִּי מוּאָר / מֵאַבְנֵי מַצְּבוֹת הֶעָבָר / לַמָּחָר." ("האינסופיות המתחדשת" עמ' 160),"סַבָּא שְׁמוּאֵל וִילְסוֹן - / ...מַמְשִׁיךְ לְהַשְׁקִיף דֶּרֶךְ עֵינַי / נְכָדַי, שֶׁאֲנִי נִינָתוֹ" ("מטמון" עמ' 158), ואף לפועלם כבוני הארץ הזו.

על הפער הבין דורי כותבת אורה בשירה "התריס הראשון" בעמ' 75, בו היא מספרת על נכדה אראל, שמלאו לו שבועיים, יונק חלב אמו אלה, בעוד היא בת שבועיים הובאה, צרורה בצרור, "למיטת "בית התינוקות של ויצ"ו" ומתוך הרעב והמצוקה למדה את סוד החיים. לא ידי אם חמות ומגוננות, אלא מיטה קרה מנוכרת, אחת מני רבות. מטונימיה נוספת לפער הדורות, אנו מוצאים בתיאור המנוף גורד השחקים, והמגדלים הנישאים מעל הברושים הנשקפים בחלון הדירה התל אביבית בה מוצאת המשוררת מפלט זמני לעצמיותה ולכתיבתה המתחברת לזיכרונותיה. כנגדם יושבת בתה אלה ומניקה את תינוקה החדש בבית הכפרי שבנתה אורה למשפחתה, המוקף צמחיה, זאת לעומת המבנים הישנים בתל אביב בינותם ממוקם מוסד ויצ"ו בו גדלה וצמחה.

ומי שידקדק יוכל למצוא כאן גם את התום שאבד, מסומל בבתים הפשוטים, לעומת הראוותנות המגולמת במגדלים הנישאים מעל לברושים.

השוואה ניגודית נוספת, והפעם בינה לבין נכדה אמיר, היא עורכת בשירה "סימטאות" (עמ' 80), בו מספרת המשוררת שבטרם ימלאו לאמיר תשע שנים, "יִתָּלֵשׁ בְּאַחַת מֵהַחֲמָמָה הַמִּשְׁפַּחְתִּית / הָרַב-דּוֹרִית, .../ לָגוּר בְּסִמְטָה." (ילדיה של אורה ונכדיה, עד למעבר משפחות הבנים לתל אביב, חיו לצידה ולצד בעלה, בהרצליה, בחלקה המשפחתית), בעוד היא בגילו, רוחמה והועברה מרחובות תל-אביב, לבית סבה במושבה.

רבה ההוקרה שרוחשת אורה לסבא עשהאל, [שאימצה את שמו כשם הספרותי שלה, עוד בטרם ידעה שהוא משורר] שאסף אותה אליו באהבה גדולה. לבד משיר המופנה ישירות אליו, ישנו שיר המקדש לו ("גחלת ירוקה" עמ' 154), בו מתארת אורה את אשר ספגה בזכותו ובזכות אבותיה: "גַּחֶלֶת אֵשׁ יֶרֶקָה מְאִירָה אֶת דַּרְכִּי.../הַיְכוֹלָה לַמָּוֶת.../הַנֶּאֱחֶזֶת בַּחַיִּים, שָׁרָשֶׁיהָ אֵשׁ אָהֲבָה...// מְחַבֶּקֶת בְּחֻמָּהּ קוֹלוֹת שִׁירָה קְדוּמִים...הַגַּחֶלֶת מַבְטִיחָה הֶמְשֵׁכִיּוּת אַהֲבָה."

המשכיות האהבה והמשכיות הבחירה בחיים, זו המורשת שהורישו לה אבותיה, ובהם היא דבקה ומעבירה לדורות הבאים.

הולדת תמוז הוא ספר אוטוביוגרפי מרגש, המאפשר גם חדירה מפעימה לעולם הצמחים ובעלי החיים. הספר כתוב היטב וערוך היטב, הדברים על המחברת בראשית הספר והדברים בגב הספר פרי עטם של חיים נגיד ומימי חסקין, מסייעים לקורא להתחבר לשירים.

מי ומי בגֵ

גליה אבן-חן - ספר שיריה השני, *אישה מטורפת* בהוצאת *ספרא*, התקבל בהערכה רבה על ידי הביקורת. בקרוב יראה אור בהוצאת *ספרא* הרומאן הראשון שלה, *עובדות מהדמיון*.

יעקב אלג'ם – יליד בולגריה (1942), כותב שירה מגיל צעיר. עלה ארצה ב-1948 התיישב עם משפחתו ביפו בה הוא מתגורר גם היום. ספר שיריו *שירים באור הנעול* הופיע לפני כשנה.

חיה אסתר - ילידת ירושלים ומתגוררת בה. משוררת, סופרת, ציירת ואמנית מיצב. פרסמה עד כה 17 ספרי שירה. ספר שיריה האחרון עד כה היה *תפוחי תוהו* (2013).

יוסי אלפי – משורר, מספר ושחקן. איש תיאטרון ועורך תוכניות טלוויזיה, יוצר פסטיבל מספרי סיפורים. באחרונה הופיעו ספר שיריו ה-11 *כח משיכה*, מתוכו השירים המובאים כאן, ועם סגירת הגיליון יצא קובץ סיפוריו *בחזקת שלושה*.

מלכה בן-פשט - ראש התכנית לתואר שני באוריינות חזותית בחינוך במכללת סמינר הקיבוצים. ומרצה בכירה בתחומי התרבות החזותית וההיסטוריה והתיאוריה של העיצוב. חוקרת גישות בחינוך לעיצוב, תופעות של תרבות חזותית במרחבים ציבוריים אורבניים ועוד.

חמוטל בר יוסף – משוררת, מספרת ופרופ' לספרות. זכתה בפרס רמת גן לספרות על שירתה (2013). באחרונה הופיע ספר שיריה החדש *שריקה*, בהוצאת הקיבוץ המאוחד, ממנו לקוח השיר המתפרסם בחוברת זו.

מיכאיל גרובמן – צייר ומשורר מן הבולטים בישראל, וממובילי האמנות החזותית בברה"מ לשעבר. פרטים על פעלו הספרותי והאמנותי בחוברת זו, בעמ' 14.

ורדה ברגר – משוררת וציירת. השתתפה באחרונה בתחרות ציורי חיות שנערכה במוסקבה, באמצעות האינטרנט. 29 אמנים הגיעו לשלב הגמר והיא ביניהם. הוזמנה למוסקבה ביוני השנה. אחד הציירים שנבחרו נדפס בחוברת זו בעמ' 54..

ליליאן דבי-גורי – ילידת בגדד. עלתה ארצה עם משפחתה ב-1951. משלבת כתיבת שירה עם מחקר ספרותי והוראה אקדמית. בעלת תואר דוקטור. פרסמה שלושה ספרי שירה, האחרון שבהם *מעברות חיים*, ראה אור *בספרא*. בין שאר עיסוקיה – צילום אמנותי.

נורית דוד – היא ציירת תל אביבית, המציגה בין אפריל ליוני 2014 את התערוכה "בונרקו חיפה או המודרניזם החיפאי החדש, ציורים 2014-2013"

אסתר ויתקון - משוררת ומספרת לילדים, ציירת ומרצה. השירים בגיליון זה מתוך ספר חדש שיראה אור בקרוב.

לנה זידל - אמנית ומתרגמת. נולדה ב-1962 בלנינגרד. בוגרת בצלאל. הציגה שבע תערוכות יחיד תרגמה יחד עם עודד זידל את ספר שיריו של מיכאיל גרובמן *החירות מגיעה עירומה*..

עודד זידל - אמן, נולד ב 1960 בירושלים. בוגר בצלאל, הציג 5 תערוכות יחיד. מתגורר בירושלים. תרגם יחד עם לנה זידל את ספרו של מיכאל *גרובמן החירות מגיעה עירומה*.

קרין חזקיה - . מחברת הספר *החוויה התיאטרונית* (יחד עם ד"ר זמירה הייזנר) שיצא באוניברסיטה הפתוחה וגם בגרסת שמע.

דנה חפץ- פרייבך - זוכת פרס אס"י השנה. פילוסופית, עורכת דין חברתית ועורכת ספרי עיון. פירסמה סיפורים ושירים בכתבי עת (גג ואחרים). לצד כתיבה ספרותית עוסקת בהוראה ובמחקר.

דניאל כהן-שגיא - סופר, משורר, עיתונאי ושדרן בגלי צה"ל. היה כתב הדויטשה צייטונג בישראל בשנות השבעים. פרסם ספר שירה ראשון ב-1976 ואחר כך ארבעה רומאנים, שהאחרון בהם,ש ראה אור ב-2013, *אהבה גרמנית*, זכה להערכה רבה בביקורת.

מוטי לרנר - מחזאי ותסריטאי, ממוליכי התיאטרון הפוליטי הרדיקלי בישראל ומן המובילים ביצירת המחזאות התיעודית. בין מחזותי שזכו להדים רבים –*קסטנר*, *חבלי משיח ופולארד*.

פרופ' פארוק מואסי – משורר, ראש החוג לספרות ערבית במכללת אל קאסימי בבאקה אל גרביה, פרסם מעל 50 ספרים. השירים המופיעים כאן תורגמו לעברית בידי המחבר.

עדינה מור-חיים – משוררת, מבקרת שירה, עורכת לשון. באחרונה ראה אור ספר ביקורת שלה על פרוזה ושירה: *הקול הנכון*, הוצאת *ספרי עיתון 77*.

מרגלית מתתיהו - סופרת ומתרגמת, פרסמה בעברית ובלאדינו 14 ספרי שירה, וקובץ סיפורים. ומרצה על הספרות היהודית הספרדית. שימשה כמזכ"ל התאחדות אגודות הסופרים בישראל.

ד"ר חיים נגיד - סופר, משורר, מחזאי. בקרוב עומד לראות ספרו *מאוטופיה לסימולקרום, חזון, חזות והתחזות בתרבות הישראלית*, מתוכו נלקח המאמר המופיע בחוברת זו.

מלכה נתנזון - משוררת, סופרת ומבקרת. פרסמה 5 ספרי שירה, אחד מהם תורגם ליידיש. באחרונה ראה אור הרומאן שלה ללב יש היגיון משלו, שזכה לשבחי הביקורת. בקרוב יראה אור ספר שיריה החדש, ששירים מתוכו מתפרסמים כאן.

רוני סומק - משורר ואמן חזותי. באחרונה התפרסם ספרו החדש ***כוח סוס***, שזכה לשבחי הביקורת. ציוריו מעטרים מדי פעם את שערי *גג*. בסוף חודש מאי תיפתח תערוכת יצירותיו במוזיאון רמת-גן.

רותי עתריה - רקדנית העוסקת בשילוב אומנויות תיאטרון, מחול כתיבה. השתתפה בעבודות ניסיוניות בין- תחומיות, מלמדת מחשבת הגוף. ספרה *תיאודור הרצל לשם – שלום בחזרה* רואה אור בימים אלו. חיה במעלה גמלא שברמת הגולן ומבלה בתל-אביב.

ד"ר מיכל פופובסקי – חוקרת ומרצה על סמיוטיקה, אוריינות חזותית ועיצוב בבצלאל ובבמכללת סמינר הקיבוצים, יוצרת בקולנוע התיעודי ובאמנות החזותית. בגיליון ***גג*** מס. 30 הופיע סיפורה הראשון בעברית, בתרגומו של אבנר להב.

איבון קוזלובסקי גולן – משוררת ומרצה באוניברסיטת חיפה. חברת ועד איגוד הסופרים. מומחית להיסטוריה של המשפט האמריקאי וייצוגו בקולנוע ובמדיה. ספרה *עד שתצא נשמתך*, הופיע ברסלינג

דפנה שני - אמנית רב תחומית. גרה במעלה גמלא רמת הגולן.

פרופ' זיוה שמיר – לשעבר ראש בית הספר למדעי היהדות באונ' ת"א. מרצה במרכז הבין תחומי ובמכללת סמינר הקיבוצים. באחרונה ראו אור ספריה לשיר בשפת הכוכבים, על יצירת לאה גולדברג, *המשורר, הגבירה והשפחה, ביאליק בין עברית ליידיש, מפי הטף, על מעשיותיו המחורזות לילדים של ביאליק, וצפרירים, על מלחמתו של ביאליק ב"צעירים"*..

ספר עיון חדש בספרא

קפקא – פרספקטיבות חדשות

ערכו: זיוה שמיר, יוחאי עתריה וחיים נגיד

בקובץ זה 22 מאמרים המוכיחים שפרנץ קפקא ממשיך להפעים את קוראיו גם באלף השלישי.משתתפים בו טובי החוקרים של קפקא, בארץ ובעולם, ותיקים וידועי שם בצד צעירים, המאירים את יצירתו מכיוונים שלא הוארו עד כה במחקר ובביקורת. יצירת קפקא היא התגלמות המודרניזם בהיותה ביטוי לחרדה של האדם הפוסט-פרוידיאני ולקונפליקטים האדיפאליים המורכבים שלו..קפקא חי בעולם של מבוכה ושל אבדן כיוונים שבו התערערו כל הוודאויות. לא היה בין סופרי המאה העשרים מי ששיקף עולם מעוות זה בדרך עזה ונועזת ממנו.

משתתפים בספר: שאול פרידלנדר | רוברט אלטר | דניס סובולב | יעקב גולומב | דנה אמיר שמעון זנדבנק | קוג'י יאמאשירו | ברק ברתנא | נעמי הברון | נילי כהן | מיכאל קרן | יואב אשכנזי | שולמית אלמוג | ישראל בר-כוכב | אליעזר ויצטום ויעקב מרגולין | גלילי שחר | יוחאי עתריה | יצחק בנימיני | ויואן ליסקה | ז'וזף כהן | רפאל זגורי-אורלי | חביבה פדיה

ספרים על תאטרון – בספרא

הבימה – המורשת הרוסית

מאת ד"ר ילנה טרטקובסקי

הבימה, התאטרון העברי הראשון, נוסדה במוסקבה, אבל מחקרים מעטים בלבד התחקו האחר המורשת התיאטרונית שלה מן הזיבט הרוסי. ד"ר ילנה טרטקובסקי, שלמדה תאטרון רוסי ברוסיה ותאטרון ישראלי בישראל, בדקה בו-זמנית את צמיחת התאטרון הלאומי העברי משורשיו הרוסיים. היכרותה היסודית עם שתי התרבויות ושתי השפות הניבה מחקר המעמת ומשווה תופעות שהתרחשו בתאטרון הרוסי ובתאטרון העברי ומשלב בו זמנית שתי גישות מחקר שונות. ד"ר ילנה טרטקובסקי עלתה לישראל מרוסיה בשנת 1996. היא השלימה את לימודיה לתואר שני באקדמיה הרוסית לתאטרון במוסקבה ואת לימודי הדוקטורט והפוסט-דוקטורט באוניברסיטת ת"א. הספר יצא בשיתוף עם הוצאת אסף מחקרים של אוניברסיטת ת"א.

חנה ימים באים

אפוקליפסה ואתיקה בתאטרון הישראלי

מאת ד"ר זהבה כספי

הספר מקשר בין השואה ואוטופיה הציונית – לבין חזון אחרית הימים במחזות אפוקליפטיים בדרמה הישראלית, ובביצועם הבימתי על רקע אירועים מרכזיים בהיסטוריה היהודית והישראלית. בניתוחים בהירים ומעמיקים המבוססים על מתודולוגיה קפדנית, חוקרת ד"ר זהבה כספי את המנגנונים הבימתיים המזמינים מהקהל תחושת המשכיות דווקא מתוך כילון. במרכז הספר *צלי קצלי* מאת דני הורוביץ, *מושל יריחו* ו*המשיח* מאת יוסף מונדי, *שיגדרום ירושלים* מאת יהושע סובול ו*שם שמור* מאת שמעון בוזגלו. ד"ר זהבה כספי היא מרצה בכירה לספרות עברית באוניברסיטת בן-גוריון בנגב, פרסמה עשרות מאמרים בתחום הספרות, הדרמה והתאטרון בכתבי עת ישראליים ובינלאומיים. הספר יצא בשיתוף עם הוצאת אסף מחקרים של אוניברסיטת ת"א.

הוצאת ספרא, איגוד כללי של סופרים בישראל, רח' קרליבך 11 תל-אביב
טל. 03-6950019; 03-6950032 פקס. 03-6950012
ידידי איגוד הסופרים - facebook www.sofrim.org.il igudil@netvision.net.il

ספרי ספרא בכל חנויות הספרים

ספרי שירה חדשים בהוצאת ספרא

שברים

מאת פנינה עמית

עם ציורי מנשה קדישמן

שברים הם שירים פוסט-טראומטיים, שנולדו מפצע פעור מילדותה, בתקופת השואה, שרק עתה, לאחר שנים ארוכות מצאה המשוררת קול שיוכל להתמודד עם המכאובים הקשים מנשוא שהוא גורם לה. השירים מעלים באוב את הטראומות הללו, כשהיא מתווכת בין התקופה הרחוקה ההיא לבין הקורא. כדברי פרופ' חנן חבר: "היא רואה עצמה שלב בשלשלת המסירה של הטראומה מהוריה לבנה שלה". במקביל היא גם מתארת את ההתמודדות של אביה עם העבר.ספר שיריה החדש זיכה אותה בפרס אס"י של איגוד הסופרים. היא זכתה בפרס טשרניחובסקי לשירה, תשנ"ד, בפרס ורטהיים לשירה תשנ"ה, ובפרס לסיפור הקצר, 1990. את הספר מלוות שש עבודות חדשות של האמן מנשה קדישמן.

ערימה מלוכלכת בכל חדר

מאת ריקי כהן

שיריה של ריקי כהן מיוחדים במינם בחדירתם הנחושה אל הפינות האינטימיות והיומיות של הבית, המשפחה והנפש. שיריה מגדירים מחדש, במרירות מרוסנת, את הייאוש השקט, המכלה את הקיום; את הניכור, התסכול והבדידות של היום-יום.
גבולות הבית בשיריה הם גבולות העולם, והדרמות המתרחשות בנפש כובשות את הקורא בזכות הדיוק של המודעות העצמית, ואומץ הלב.

הִיה אוֹגוּסְט וְשָׂנֵאנוּ בְּלַהַט
זֶה אֶת זֶה
וְרֵאשִׁית אֲנִי לְאַנְכִי
אֲקָלִים רַע וּזְדוֹנִי
וּבְבֵית צָמָא
בְּרָזֵי הַפַּח
חָלְדוּ מֵחֶסֶד...

ריקי כהן, ילידת 1969, כותבת טורים בעיתונות, את הבלוג "קורות האם האובדת", שירה וסיפורים קצרים. עורכת סדרת ערבי שירה, מוזיקה וצילום "שירה בלילה" עם המשוררת טל ניצן.

ספרי ספרא בכל חנויות הספרים

ספרי עיון חדשים בהוצאת ספרא

לשיר בשפת הכוכבים

על יצירת לאה גולדברג

מאת זיוה שמיר

לשיר בשפת הכוכבים, ספר מרתק ומחדש על לאה גולדברג ויצירתה, מאת פרופ' זיוה שמיר בהוצאת ספרא והוצאת הקיבוץ המאוחד. לאה גולדברג "אינה הושפת לעיני כול את המכאובים שהולידוה ומסתירה אותם מאחורי שבעה צעיפים של תיאורים מטאפוריים עמומי פשר", אך ספר זה חושף את הכאב המסתתר מאחורי שיריה הנעימים לעין ולאוזן של המשוררת הנערכת, ומזהה את "הסוסים הטרויאניים" שיצירתה החתרנית הכניסה לספרות העברית.
פרופ' זיוה שמיר, מבכירי חוקריה של השירה העברית החדשה, מלמדת ספרות עברית במכללת סמינר הקיבוצים ובמרכז הבינתחומי בהרצליה, בעבר עמדה בראש מכון כץ לחקר הספרות העברית ובראש בית הספר למדעי היהדות באוניברסיטת תל אביב. חיברה יותר מעשרים ספרי מחקר וערכה ספרים רבים. רוב ספריה מוקדשים להקר ביאליק ואלתרמן ומיעוטם עוסקים ביצירות רחל, לאה גולדברג ויונתן רטוש. זכתה בפרס עקביה על מפעל חייה בהקר השירה העברית, מטעם אוניברסיטת בר-אילן.

הליצן - בן דמות הגיון

על רצינותה של הקומדיה הישראלית היבטים קומיים בתאטרון של נסים אלוני, חנוך לוין ומיקי גורביץ

מאת: חיים נגיד

נסים אלוני, חנוך לוין ומיקי גורביץ הם שלושת המחזאים שיצירותיהם עומדות במרכזו של ספר זה, המבקש להפנות את תשומת הלב אל הז'אנר המאתגר והמוערך ביותר בדרמה העברית: הז'אנר הרציני-מצחיק, זהו הז'אנר שבצלמו נוצרו כמה מן המחזות הנחשבים ביותר בקנון הישראלי: הקומדיות הסטגניות והפיוטיות של נסים אלוני כמו *בגדי המלך* ו*הנסיכה האמריקאית*, קומדיות השכונה של חנוך לוין - *חפץ* ו*יעקבי ולידנטל*, כמו גם הדרמות המטאפיסיות שלו - *ייסורי איוב*, *הזונה הגדולה מבבל*, *הוצאה להורג*; והפארסות המעודנות של מיקי גורביץ - *צל חולף* ו*מילה של אהבה*.
הספר דן במבנים ובמובנים המשותפים לשלושה מחזאים-במאים אלה, באמיתות החדשות שיצקו אל התאטרון הישראלי, יצירות שהיו תערובת ייחודית של טרגדיה ופארסה, פיוט ופנטסיה, רצינות שהיא תמיד מצחיקה וצחוק שהוא לרוב עגום ולעתים מצמרר. חיים נגיד הוא יוצר הפועל במגוון תחומים: שירה, סיפורת, מחקר, מחזאות, עריכה ומו"לות. פרסם עד כה תריסר ספרים, מהם ארבעה ספרי שירה, רומן, ספר ילדים, שני מחזות וארבעה ספרי עיון בתיאטרון. ד"ר נגיד הוא מרצה לתלמידי תואר שני, בתוכנית לאוריינות חזותית במכללת סמינר הקיבוצים. זכה בפרס מתי כץ לשירה, פרס דב סדן, פרס ראש הממשלה, ופרס רמת-גן לספרות על מפעל חיים.

להשיג בכל חנויות הספרים

ספרא, בית הוצאה לאור של איגוד כללי של סופרים בישראל, רחוב קרליבך 11 ת"א, ת.ד. 23033 טל. 03-6950019 פקס: 03-6950012 igudil@netvision.net.il

0 03760000090 1
376-90 דאנאקוד

מחיר מומלץ 40 ₪

מהדורה ראשונה מאי 2014